Laienurtheil über bildende kunst bei den alten

Theodor Birt

Laienurtheil
über bildende Kunst bei den Alten.

Ein Capitel zur antiken Aesthetik.

Rektoratsrede

von

Theodor Birt

gehalten am 19. October 1902.

Marburg.
N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung.
1902.

Hochansehnliche Versammlung!

Im Begriff mein Rektorat anzutreten, sehe ich mich in diesem Festsaal um, und ich muss des Umstandes gedenken, dass die Wände, die uns hier umgeben, noch bevor mein Amtsjahr endet, mit einem Cyklus von Gemälden geschmückt sein werden, deren Zweck ist uns zu ergötzen und die Erinnerungen an Marburgs Geschichte vor uns dauernd sichtbar zu machen. Auch die Wände sollen reden. Die Kunst zieht in die Hallen des Gelehrtenthums mit dem Anspruch ein, dass man sie beachte und, wenn es angeht, bewundere. Wir sind gespannt; denn unser Urtheil wird sich regen, und wir stellen naturgemäss die Vorfrage: wie beurtheilt man ein Kunstwerk?

Wie beurtheilt man ein Kunstwerk? Gäbe es auf diese Frage eine bündige Antwort, wohl paragraphirt und in Katechismenform, wie viele Liebhaber würden heute dafür dankbar sein! Es ist eine Frage, die jedem sich aufdrängt, der in Berlin oder Rom ein Museum besucht und an den Statuen und goldgerahmten Bildern Herren und Damen aller Stände und aller Zonen sich mehr oder minder rathlos vorbeischieben sieht. Was sagt der Regimentstrompeter zu Feuerbach's Concert? was sagt der Geistliche in der Tonsur zu Correggio's Danae? Die Klügsten sind oft, die nichts sagen, die Unbelehrtesten sind oft, die ihr Reisebuch durch die Gallerien tragen. Ich wende meinen Blick von der Gegenwart in das Alterthum zurück, wie es Pflicht des classischen Philologen ist, und frage vielmehr: wie beurtheilte der Laie ein Kunstwerk im classischen Alterthum?

Das Alterthum ist der Heimathgrund und Urboden der schönen Kunst. Seine Plastik ist von keinem Donatello

überboten; den ewigen Werth seiner Tafelmalerei können wir nur ahnen; aber auch was von griechischer Malkunst erhalten ist, überschüttet uns mit Reiz und der Heiterkeit echtester Jugend. Der antike Mensch, der so aus dem Schooss des Volkes die göttlichsten Werke entstehen sah, welches Kunsturtheil hatte er selbst? und wie pflegte er es zu äussern? mit welchem Mass von Einsicht stand er vor seinen Bildwerken? und ist das Volk dieser Kunstoffenbarung würdig gewesen?

Wer in seiner Erinnerung blättert, ist zunächst schwer enttäuscht. Denn ihm fallen zuerst Philostrat und Pausanias ein, zwei Autoren aus der nach-hadrianischen Zeit, der Decadenz des Alterthums, die die Miene annehmen, als seien sie im Kunstschauen geübt wie wenige. Philostrat ein Künstler des Worts! Er giebt vor, eine Gallerie in Neapel zu besuchen, und beginnt dortselbst die Bilder Stück für Stück auszulegen; Kinder, Quartaner, denkt er sich als sein Publikum. Wer die Bilder gemalt hat, sagt er nicht; taxirt sie auch nicht auf Werth und Alter. Er giebt nichts als Inhaltserzählung, werthvolle Muster für Bilderbeschreibungen, wie sie jetzt als Aufsatzthema in unseren Töchterschulen üblich sind. Dabei scheut er vor stark erotischen Gegenständen nicht zurück und vergisst ganz, wie jung sein Publikum ist. Wer sonst von antiker Malerei wenig weiss und den Philostrat liest, wird entzückt sein von diesen Phantasieen, voll romantischer Stimmung, die in künstlicher Einfalt und süss melodischen Worten sich vor uns aufthun. Da wird uns von Amymone geplaudert, der Jungfrau, die mit goldenem Schöpfkrug am Fluss Inachos sitzt, Gott Poseidon aber kommt von der See, um sie in Liebe zu umfangen, und die Meereswoge krümmt sich schon verlangend zur Ehe. Held Amphion singt zur Leier und die Steine hören die Musik und beginnen zu wandeln; so werden Theben's Mauern durch den blossen Wohllaut aufgebaut; und dies Theben hat sieben Thore, wie die Leier sieben Saiten hat. Vom Flussgott Nil lesen wir und von den Knäblein,

die ihm auf Brust und Schultern herumklettern; diese Putten bedeuten die Ellen, um die der Nil, wenn er Aegypten befruchtet, zu steigen pflegt; jeder Putto ist darum just eine Elle gross gemalt; der Flussgott aber blickt sehnsüchtig auf seine Quelle und wünscht, dass es der Knaben recht viele sein möchten. Oder wir sehen eine feuchte Wiese, wo Schwäne singen, wo Liebesgötter auf Schwänen durch die Luft wettreiten, wo der Hirt bläst, die Herde über die Brücke zieht und verliebte Palmbäume sich über das Ufer biegen, um sich mit ihren Fächern zu umschlingen. [1])

Alles das ist lieblich und fein. Aber es fehlt das Kunsturtheil, und wir lernen nichts dabei. Wenn wir heut in eine

---

1) Um einen deutlicheren Eindruck zu geben, sei hier „die feuchte Wiese" noch etwas genauer mitgetheilt: „Die Erde ist feucht. Schilf wächst auf ihr und Tamarisken und Zypergras. Himmelhohe Berge ziehen sich herum von verschiedener Natur; die einen sind mit Kiefern bestanden, die andern mit Cypressen; auf den steilsten steht Tannenwald. Quellen stürzen vom Gebirge, die das Land befeuchten, indem sich ein Fluss bildet, der mäandrisch fliesst. Das ist gut für die Vogelwelt. Du siehst tauchende Enten; Gänse schwimmen einher. Fremde Vögel ruhen langbeinig auf den Felsen. Am schönsten Wasser aber, das von Schäften des Amarant übersponnen ist, treiben Liebesgötter mit Schwänen ihr Spiel; sie reiten übermüthig auf den Schwänen, veranstalten ein Wettreiten mit Hetzen und Drohen; der Eine fällt vom Thier und freut sich in die nasse Rennbahn zu stürzen. Am Ufer steht ein Trupp musikalischer Schwäne: die singen ein Chorlied. Gott Zephyr ist auch da, geflügelt und anmuthig wie der Wind selbst, und die Schwäne öffnen die Schwingen, um ihn aufzufangen. Aber sieh! auch ein breiter Fluss kommt hervor, der Wellen treibt. Ueber eine Brücke ziehn Hirten mit Ziegen und Schafen. Wenn du lobst, wie treu die Thiere oder jene Knaben gemalt sind, die die Syrinx mit zurückgezogenem Munde blasen, so ist das wenig. Denn der feinste Sinn ist noch übrig: der Maler wusste, dass es weibliche und männliche Palmen giebt, die sich mit den Fächern umwinden und eine Ehe eingehn. So malte er sie an beiden Ufern. Die männliche liebt, neigt sich über das Wasser und erreicht so das andere Ufer. Die weibliche aber steht zu fern. So bleibt jene gebückt und ohne Stütze und bildet über das Wasser eine Brücke, die sicher benutzt werden kann; denn ihre Rinde ist nicht glatt." — Zu diesem Bilde kann man bis zu einem gewissen Grade das antike Freskogemälde der Villa Albani (Helbig, Führer Nr. 852) vergleichen.

Gallerie treten, sind uns die Inhalte der Bilder meist bekannt; denn wir sind keine Quartaner. Wir sehen Madonnen und Heilige, Kreuzabnahmen und Himmelfahrten, zechende Mönche, eine Kuhherde oder Friedrich den Grossen in Sanssouci. Erst wenn wir den Inhalt verstanden haben, beginnt für uns das eigentliche Betrachten: auf uns wirkt die Charakteristik, der Aufbau, die Farbengebung. Von alledem ist bei Philostrat nichts. Er erwähnt wohl gelegentlich Farben, aber nicht ihre Vertheilung; er weiss nichts von Perspektive und deutet auch den Standpunkt der Personen nie an, hat also für Gruppenbildung und Composition keine Wahrnehmung.

Philostrat ist immerhin noch ein Poet. Tief ernüchtert aber sind wir, wenn wir nach ihm uns gar zum Pausanias wenden. Pausanias beschreibt als Reiseführer in zehn Büchern alle denkwürdigen Bauten, Statuen und Gemälde Altgriechenlands. Die Gegenstände zählen nach Tausenden. Welche Fülle von begeisternder Belehrung sollten wir da erwarten! Aber der Mann ist ledern wie ein Stiefel. Da heisst es immer nur: dies Werk ist sehenswerth (etwa so, wie wenn Bädeker einen Stern setzt) oder dies Werk ist höchst sehenswerth (so wie Bädeker zwei Sterne setzt). Jedes wirkliche Kunsturtheil, jede Kunstanalyse fehlt.[1]) Ganze Seiten aber

---

1) *θέας ἄξιος* mit oder ohne *μάλιστα* steht bei Pausanias z. B. 1, 1, 3. 1, 28, 2. 1, 40, 4. 2, 27, 3. 3, 17, 3. 3, 18, 7. 4, 31, 10. 6, 6, 6. 9, 2, 7. Ein Werk heisst *θέας ἄξιον* wegen des *μέγεθος* und der *τέχνη* 8, 26, 7. *ἄξια λόγου* und *ἀξιολογώτερον* steht 1, 27, 1; 8, 16, 3. *θαῦμα μεγέθους τε ἕνεκα καὶ ἐπὶ τῇ τέχνῃ* 8, 42, 7; vgl. auch 9, 20, 4. Dass die Eingeborenen ein Gottesbild der Tyche besonders ehren, 6, 2, 7. Wenn ein Künstler *δοκιμώτατος* heisst, 6, 9, 3, so geht das nur auf das Ansehen, das er geniesst, und enthält kein Urtheil des Autors. Ein tüchtiger Künstler heisst *ἀγαθός* cum inf. 4, 30, 6; vgl. dazu 1, 29, 15; 6, 4, 4; dazu *ἄριστα εἰργασμένος* 9, 30, 1. Etwas weiter geht es schon, wenn Alkamenes der zweite nach Phidias heisst, 5, 10, 8; ähnlich das *οὐδενὸς ὕστερος* 5, 25, 13. Aeginäische und attische Kunst wird 5, 25, 13 und 7, 5, 5 unterschieden; der archaische Stil 5, 23, 6. Dass von Myron's Bildwerken das eine sehenswerther sei als das andere, wird 9, 30, 1 hervorgehoben. So erkennt Pausanias (oder seine Quelle), dass zwei Statuen sich an *μέγεθος* und *εἶδος*

werden auf Inhaltsangaben verwandt, ob es sich nun um den Kypseloskasten oder irgend eine Gemäldehalle handelt. Was dargestellt ist, danach allein fragt Pausanias; das Wie ist ihm ganz gleichgültig. Das Schlimmste aber ist, dass schon sein grosses Vorbild Polemon im 2. Jhd. vor Chr. die Sache nicht anders gemacht hatte. Auch Polemon gab blosse Inventare der Kunst. Dabei befällt den Pausanias nun aber eine unwiderstehliche Plauderlust, und eine Fülle von Geschichten und Sagen wird am passenden und unpassenden Ort von ihm ausgekramt. Wem fallen hierbei nicht unsre modernen Reiseführer ein? Man betrete nur heute einmal die Engelsburg in Rom; der Führer wird über uns herfallen und sich in Erzählungen ergiessen über Leiden und Sterben der schönen Beatrice Cenci, die dort gefangen sass. Das ist der Geist des alten Pausanias! Ganz ebenso haben es schon die Perihegeten, die Ciceroni, im classischen Alterthum gemacht; in keinem verfallenen Nest Altgriechenlands fehlten diese Leute, und Plutarch äussert seine Wuth über sie; denn vor all ihrem Geschwätz kam der Verständige nicht zum Genusse. Wir entnehmen daraus in Kürze, dass das Gros der Reisenden im Alterthum, und das waren die Römer, nicht zu den Verständigen gezählt haben kann; denn auf sie war doch eben dies Fremdenführerwesen, die antike Periegese, berechnet. Man war damit zufrieden.

---

gleichen 9, 10, 2; eine ähnliche Beobachtung macht er 7, 26, 6. Von des alten Dädalos Werken heisst es, sie seien *ἀτοπώτερα τὴν ὄψιν*, trotzdem sei aber *ἔνθεον* darin. — Das Wort *καλὸς* und Verwandtes wird sorglich vermieden; *εἶδος κάλλιστος* lesen wir 1, 28, 1 von einem Portrait, wo der Dargestellte selbst als schön gilt. *σοφόν*, d. h. „gut erdacht“ ist für Pausanias die Gestalt des Friedens, die den Reichthum im Arm trägt, 9, 16, 2. Ein Malerkniff wird ohne Lob notirt: in einem Bild des Pausias sah man das Gesicht der Trinkenden durch das Glas, aus dem sie trinkt, 2, 27, 3. Eine nähere Begründung für die Vorzüglichkeit eines Monuments finde ich nur bei einem Bauwerk, dem Athenatempel in Tegea, 8, 45, 4 f.; ein kürzeres ästhetisches Urtheil nur bei einem Werk der neuesten Zeit, einem Coloss, den Hadrian errichtet, 1, 18, 6: *καὶ τέχνης εὖ πρὸς τὸ μέγεθος ὁρῶσιν.*

Dies selbe Führerwesen ist es nun, das auch in Philostrat, aber in poetischer Verklärung, vor uns steht. Auch Philostrat giebt Periegese oder Exegese und plaudert gegenständlich, statt auf den Grund zu gehen.

Zur Zeit dieser Männer — des Pausanias und Philostrat — war die grosse Kunst selbst nun aber schon todt und schon ganz erstorben. Wenden wir uns denn vielmehr zu ihrer Jugend, zu jener Zeit zurück, als das Griechenthum seine genialen Kräfte zuerst entdeckte und in originalen Werken wundervoll zu regen begann. Aber unsere Enttäuschung soll vorerst noch andauern.

Zu Anfang war Homer. Homer's Epen sind ein Nachklang der mykenischen Urzeit. Damals gab es noch keine Säulenhallen, noch keine frei stehende Plastik; die Kunst dekorirte nur Waffen und Geräthe. Wie damals das Auge des Griechen sehen konnte, das zeigt uns Homer, wenn er das Leben schildert, aber auch, wenn er Waffen, Becher und Webemuster beschreibt. Er träumt von den Wunderwerken des Gottes Hephäst und staunt über die metallenen Jünglinge und Hunde im Palast des Alkinoos. Wichtig ist ihm der Werth des Metalls (ob Gold oder Silber), wichtiger der Inhalt jedes Bildes. Kunstbeschreiben und Kunstgeniessen ist auch schon bei Homer identisch. Voll frohen Staunens betrachten seine Helden eine Spange und wie lebenswahr auf ihr Jagdhund und Hindin dargestellt sind.[1]) Die Freude ist die Wirkung der Kunst, das lehrt uns schon Homer, und das Mittel zu dieser Freude ist die Illusion, das Sich täuschen lassen durch Aehnlichkeit. Selbst Achill, obschon voll Grams über Patroklos' Fall, ergötzt sich für kurze Zeit an den neuen Waffen, die ihm der Gott geschmiedet.[2]) Diese Kunstfreude, die *voluptas*, geht durch's ganze Alterthum als letzter Zweck

---

1) Odyssee 19, 226 ff. *θαυμάζεσκον ἅπαντες.*
2) Ilias 19, 19: *τετάρπετο δαίδαλα λεύσσων.*

aller Kunstübung hindurch,[1]) und nur grämliche Tugendphilosophen haben sie bezweifelt.[2])

Berühmt und vielgelobt ist die Homerische Schildbeschreibung. Der Dichter lässt bekanntlich die todten Figuren wandeln und sich bewegen, setzt die stillen Gruppen in Handlung und Erlebniss um, und die flachen Schattenrisse der Winzer, Könige und Hirten springen gleichsam aus ihrer Fassung, um sich vor uns zu runden, die Stimme zu erheben und Wirklichkeit zu athmen. Diese Homerische Kunst der *enarratio* — oder *ἔκφρασις* — ist es, von der Philostrat gelernt hat. Wie banausisch nimmt sich daneben der Schild des Hesiod aus! Hesiod giebt Aufzählung, nicht Darstellung, er steht damit auf dem Boden des Pausanias oder des Polemon, und die fünf Bildstreifen des Kypseloskastens hätte er nicht viel anders als sie geschildert.

Das 7. Jahrhundert vor Chr. ging noch nicht zu Ende, da erhoben sich die ersten grossen dorischen Tempel; es beginnt die Bildnerei in Marmor und Erz; schon im 5. und 4. Jahrh. entstehen jene köstlichsten Werke, an deren Ruhm und wahrhaft göttlicher Herrlichkeit sich das Zeitalter Goethe's und Schinkel's und der ganze moderne Classicismus berauscht hat, wenn auch nur ein schwacher Abglanz des Originalen auf unsre späte Gegenwart fällt. Die Malerei, die jüngste der drei Künste, vervollkommnete sich gleichfalls aus der Umrisszeichnung zur Colorierung und zu täuschenden Licht- und Schattenwirkungen. Die gleichzeitige Litteratur aber ist uns in weitem Umfang

1) Dass Freude oder Lust die Wirkung des Schönen, auch des Kunstschönen sei, führt auch Plato im Hippias maior z. Th. nach Aristipp aus; ähnlich im Gorgias p. 474 D. Dazu das *νομίζεις ἥδιον* bei Xenophon Mem. 3, 10; die *consummata voluptas* bei Plinius 35, 112, die *ἡδονή* bei Aristides Orat. 50 p. 701 Canter. *ἡδόμεθα καὶ θαυμάζομεν* verbindet Plutarch zweimal, Sympos. 5, 1, 2 und De audiend. poet. 3; und zwar tritt nach Plutarch diese Freude auch beim tragischen Gegenstande ein. Vor allem sei noch Xenophon Oecon. 10, 1 citirt, wo es heisst: mir ist es noch viel süsser die *ἀρετή* einer Frau kennen zu lernen, die lebt, als wenn mir Zeuxis ein schönes Weib abbildet.

2) Bei Cicero, De fin. II 115.

erhalten. Wir erwarten in der Litteratur einen starken Reflex und Widerschein jenes Glanzes, wir erwarten in ihr das Frohlocken Winckelmannscher Begeisterung zu hören.

Von alle dem aber ist nichts vorhanden, und die Schriftsteller thun sämmtlich, als wären sie stockblind und könnten nicht sehen. Dies Schweigen und Kargen mit Bewunderung ist als eines der merkwürdigsten Phänomene zu verzeichnen. Thukydides hält sich gleichsam beide Augen zu, um sich in seiner hochpolitischen Kriegsbetrachtung nicht stören zu lassen, und theilt nur einmal zur Erläuterung der Finanzen Athen's das Gewicht des Mantels aus Gold mit, den die Stadtgöttin trug.[1] Herodot liebt das Fabuliren und erwähnt nicht selten Weihgeschenke in den Tempeln und das Metall, aus dem sie bestehen; eine Beschreibung wendet er nur an ägyptische Merkwürdigkeiten, einen Kunsteindruck hat er nirgends.[2] Pindar feiert die Athleten der olympischen oder pythischen Spiele und preist gern die Schönheit des jungen Kämpfers; die Standbilder, die man den Siegern setzte, sind wie Luft für ihn, und nur einmal sagt er verächtlich, zum Sieger gewendet: Ich bin kein Bildmeister, der eine Statue macht, die sich nicht vom Fleck bewegt;

---

1) Thuk. II 13; an einer anderen Stelle, I 10, sagt er nur, der Glanz der Stadt Athen lasse vermuthen, sie sei doppelt so mächtig als sie wirklich ist. Die Enneakrunos ist das einzige Denkmal Athen's, das Thukydides beschreibt II, 15; zwei Erzstatuen in Sparta, I 134.

2) So steht bei Herodot zwar die erste aller Gemäldebeschreibungen II 73; aber sie betrifft eben den ägyptischen Wundervogel Phönix. II 46 theilt er mit, dass die Aegypter den Gott Pan ebenso wie die Hellenen darstellen. Vgl. noch II 4; 41; 51; 110; 121; 130; 182. Bei den griechischen Weihgeschenken interessirt ihn dagegen nur der Weiheakt selbst und der Metallwerth, und er nennt daher nie den Künstler, sondern regelmässig nur den Weihenden (vgl. C. Robert, Archäol. Märchen S. 6) ausser jenem Theodoros von Samos, der u. a. den Ring des Polykrates gefertigt. Statuarische Weihgeschenke werden erwähnt I 51; VII 170; VIII 121; IX 81; dazu die Malerei IV 88. ἀξιοθέητος braucht er einmal von einem Harnisch II 182.

mein Lied fliegt weithin über See und Land und verherrlicht dich besser.[1])

Die **Tragödie** sodann, die in Anbetung der Götter sich erschöpft, feiert doch kein einziges Gottesbild, und sie war doch die Zeitgenossin des Phidias und Polyklet. **Aristophanes** in seinen grossartigen Possen redet wohl einmal von den Elfenbeinfingern der Stadtgöttin, mit denen sie Brot bäckt, wenn Athen hungert; in der Frauenkomödie erinnern die emanzipirten Weiber einmal an ein Gemälde des Mikon, das Amazonen darstellte, aber nur, um zu zeigen, dass Frauen auch flott reiten können. Auch von einem gemalten Liebesgott mit Blumen wirft der Dichter einmal ein Wort hin;[2]) da kann an Zeuxis, es kann aber auch an ein beliebiges Vasenbild gedacht sein. Aristophanes, der die Ruhmestitel Athen's, besonders der glorreichen Zeit der Marathonkämpfer, so gern lobpreist, weiss von der Kunstschöne Athen's nichts. Aristophanes, der so oft Stadtbürger aller Berufsclassen, Dichter und Musikanten, Ringkämpfer, Propheten, Schulmänner und Politiker geisselt, zieht keinen Künstler je heran.[3])

---

1) Pindar Nem. 5, 1. Die anathematischen Epigramme des **Simonides**, besonders fr. 156 ff. bei Bergk, müssen unecht sein, da sie aus dem Ton der Zeit fallen; sie betreffen Polygnot, Mikon u. a. und stehen z. Th. in der Palatinischen Anthologie. Das Dictum desselben Simonides bei Plutarch De gloria Athen. 3, die Poesie sei redende Malerei (*ζωγραφία λαλοῦσα*), die Malerei sprachlose Poesie (*ποίησις σιωπῶσα*), ist dem Genannten gleichfalls nicht zuzutrauen; es ist vielmehr das Ergebnis einer entwickelteren Denkweise. Das Wort *ποίησις*, das der Prosaiker Herodot zuerst aufbrachte und Aristophanes zuerst unter den Dichtern verwendet, kann Simonides keinesfalls gebraucht haben. Es ist bekannt, dass im späteren Gemeingriechisch *ποίησις* auch ein Werk der bildenden Kunst bedeutet; andrerseits steckt in *ζωγραφία* das Verbum *γράφειν*, das auch vom Schriftsteller gilt; durch diese Doppeldeutigkeit wird jenes berühmte Dictum noch verfeinert, und es liegt also gewiss in der Originalfassung vor; um so weniger gehörte es dem Zeitgenossen der Perserkriege.

2) Acharn 991.

3) Ein Pauson wird von Aristophanes gelegentlich genannt, dass aber damit ein Maler gemeint sei, sagt er nicht, und dies bleibt zweifelhaft. Die Anspielung auf das trojanische Pferd, Vögel 1128, betrifft nur die

Daraus folgt: das Publikum interessirte sich für alles andere mehr als für das Detail der Kunstbetrachtung und Kunstkritik. Es hat damals auch allerlei Komödien gegeben, die sich nach dem alten Dädalos benannten; ihr Inhalt aber war eitel Fabelei. [1])

Es folgt die Serie der grossen attischen Redner, von Antiphon und Lysias bis zum Demosthenes und Hyperides. Auch sie sind stumm, der eine wie der andere. In einer Volkshalle war die Schlacht bei Marathon gemalt; da sollte der Sieger Miltiades in Porträtzügen abgebildet sein; dies Bild erwähnen die Redner allerdings, aber nicht aus ästhetischen Gründen, sondern lediglich, um durch die Erinnerung an Marathon zum Patriotismus anzuspornen. Lehrreicher ist folgende Controverse. Aeschines weist für die Forderung, dass der Redner ruhig stehen soll, auf eine Statue des Solon hin, die sich auf Salamis befand und die den Arm im Gewande trug. Demosthenes beanstandet dies Argument; denn die Statue sei jung und beweise nichts für den alten Solon. Dass aber die Statue jung, erschliesst Demosthenes nicht etwa aus dem Kunststil; daran denkt er gar nicht,

---

Grösse. Die Erwähnung des Phidias im Frieden 605—618 ist rein politischer Art; denn weil Phidias der Prozess gemacht wurde (πράξας κακῶς), gerieth Perikles in Verlegenheiten und es entstand der grosse Krieg; der „Friede" entschwand. Im Lustspiel tritt nun hier die Statue des Friedens auf, und es heisst, sie sei so schön von Angesicht, weil sie mit Phidias verwandt sei (συγγενὴς ἐκείνου). Worin besteht diese Blutsverwandschaft? Unmöglich darin, dass Phidias eine solche Statue etwa wirklich gemacht hätte; also vielmehr darin, dass das Wirken des Künstlers der Friedenszeit vor dem grossen Krieg angehört hatte: aus seiner Zeit stammt also auch der Friede selbst, der durch den Krieg verschüttet und jetzt wieder ausgegraben wird; in diesem Sinne sind Phidias und der Friede stammverwandt, und daher ist der Friede so schön (vgl. schol. 615).

1) Es gab einen Dädalos des Aristophanes, des Plato und des Eubulos. Einmal handelt es sich da um Zeus als Schwan der Leda; ein andermal um eine Aphrodite, die in Bewegung gesetzt wurde, indem man Quecksilber hineinschüttete, χυτὸν ἄργυρον ἐγχέας.

sondern beruft sich nur auf die Bürger von Salamis: die wissen, wie alt das Werk ist.[1])

Nun aber gar Plato, der grosse Prophet des Schönen in Athen! Plato, als er alt geworden, sagt uns einmal sehr trocken und sehr richtig[2]): wer ein Bild beurtheilt, muss auf

1) Vgl. Aeschines Timarch. 25; Demosth. Parapresb. 251. Bezeichnend ist, dass auch sonst, wo einmal Bildwerke Erwähnung finden, der Verfertiger nicht genannt wird; Demosthenes Parapr. 272 weist kurz auf die grosse erzene Athene auf der Burg hin (es ist die Promachos gemeint) und dass sie als Ehrendenkmal der Kriege gegen die Perser errichtet wurde; aber er verschweigt den Künstler, den wir so gerne wüssten: vgl. Furtwängler, Meisterwerke S. 53. In der ersten Philippika 26 spricht er höhnisch von aus Thon gebackenen Strategen. Aehnlich werden Portraitstatuen des Konon und Euagoras bei Isokrates, des Iphikrates bei Demosthenes berührt. Dagegen kommt Isokrates Antidos. 2 wirklich einmal auf Künstler zu sprechen; aber es heisst da nur: den Phidias könne man keinen Puppenverfertiger nennen, Zeuxis und Parrhasios nicht mit denen, die *πινάκια* malen, gleichsetzen. So verhöhnt Demosthenes einmal den Philochares, der blos *ἀλαβαστροθήκας* und *τύμπανα* male; und Lykurg erwähnte in seiner Rede *περὶ τῆς ἱερείας* den Maler Mikon, aber nur, dass er um 30 Minen gestraft wurde: s. Harpokration s. v. *Μήκων*. Ganz flüchtig wird auf ein an der Athena begangenes Sacrileg hingewiesen bei Isokr. c. Callim. 57: *ὁ τὸ γοργόνειον ὑφελόμενος*.

2) Plato Leges 669 B. Sonstige Aeusserungen, die zur Sache gehören, sind ausser dem S. 22 Anm. 2 Mitgetheilten etwa folgende: man beurtheilt als Laie, was der Maler gut gemacht und was nicht: Ion p. 532. — Jede Nachahmung, auch die der Kunst, ist ein Spiel, Sophist. 234 A u. B; Rep. 602 B, an letzterer Stelle mit Verachtung gesagt. — Die Malerei und jedes Handwerkserzeugniss ist entweder gut geartet oder schlecht, hat entweder *εὐσχημοσύνη* oder *ἀσχημοσύνη*, Rep. 401 D. — Der Maler malt den schönsten Menschen, aber er braucht uns nicht zu beweisen, dass solch ein schönster Mensch auch wirklich existire und im Leben möglich sei, Rep. 472 D. — Man muss die Verhältnisse des Körpers zahlenmässig kennen, wenn man ihn bildet, Leg. 668 E. Symmetrie auch Kritias 116 D, Tim. 67 E. — In Aegypten hat sich die bildende Kunst durch Tausende von Jahren nicht weiter entwickelt, Leg. 656 E, eine Bemerkung, die voraussetzt, dass bei den Griechen das Gegentheil zutraf. — Ein bestimmtes Kunstwerk wird nur im Hippias maior herangezogen, wo aber nur die Zweckmässigkeit des Materials betont wird: Phidias wusste, was schön sei; denn er bildete weder die Augen Athene's aus Gold, noch auch Gesicht, Füsse und Hände u. s. f. Wie anders späterhin Lucian de sacri-

dreierlei Acht geben: erstlich was dargestellt sein soll, zweitens, ob die Wiedergabe richtig, drittens ob die Ausführung auch gut ist. Diesen Satz kann sich freilich jeder auch heute noch zur Richtschnur nehmen, wenn er z. B. über Klinger's Beethoven in's Reine kommen will.[1]) Nirgends aber, wo er den Begriff des Schönen erörtert, geht Plato von einem Kunstwerk aus. Seine Gespräche spielen im Gymnasium, unter der Platane, beim Gastmahl, im Haus der Vornehmen; kein einziges Gespräch hat er in die „Poikile", keines auf die Akropolis verlegt, die in Tempeln, Erzbildern und Gemälden das Idealschönste bot, wonach das Auge sucht. Der Freude am naiven Kunstschauen geben die Personen bei Plato nirgends nach. Dem Dichter stellt Plato seine Aufgabe, dem bildenden Künstler nicht. Woran liegt das?

Fügen wir zunächst noch Aristoteles, den umfassenden Systematiker, hinzu, der den Kreis alles menschlichen Wissens und Erkennens durch das neue Fach der Kunsttheorie vervollständigte. Eine Theorie der Dichtkunst hat Aristoteles wiederum gegeben, eine Theorie der bildenden Künste nicht, und wo er diese Künste berührt, kommt er über oberflächliche[2]) erziehliche Anmerkungen nicht hinaus. Beide, Plato wie Aristoteles, kennen oder nennen den Praxiteles noch nicht. Das ist bezeichnend. Seine bestrickendsten Sachen

---

fie. 11, wo es heisst: man achtet beim Zeus nicht auf Elfenbein und Gold, sondern sieht in ihm nur den Kronossohn, den Phidias aus dem Himmel auf die Erde übersiedeln liess! — Noch erwähne ich, dass in den unechten Platobriefen Leochares als neuer zeitgenössischer Künstler erscheint.

1) Die offiziellen Urkunden lassen sich dagegen nicht einmal auf den ersten Theil dieser dreifachen Aufgabe ein; auf der athenischen Inschrift über den Erechtheionfries werden die Figuren prinzipiell ohne Namen registrirt: die zwei Pferde; der Jüngling beim Panzer: der, der das Pferd führt; der, der den Zügel hält u. s. f.

2) Geradezu verkehrt ist es z. B., wenn Aristoteles Poetik 6 von Polygnot sagt, er habe nur Charaktere und noch nicht momentan wirkende Leidenschaften dargestellt.

hatte dieser epochemachende Bildner damals ausserhalb Athen's aufgestellt.

Trotzdem ist es ja aber ganz unglaublich, dass die alten Athener nicht **sehen** konnten. Dass **Phidias** und **Zeuxis** allbekannte Autoritäten waren, zeigt uns Plato, wenn er ihre Namen kurz in's Gespräch wirft.[1]) Wie populär gewisse Gemälde, zeigen uns Sprichwörter, wie „der Hase des Polygnot" oder „schneller als Butes." Einen dürftigen Ersatz für das Vermisste giebt uns nun zwar nicht **Kebes**; denn des **Kebes** allegorische Gemäldebeschreibung ist ein spätes Machwerk; wohl aber **Euripides**, der in so mancher Beziehung die Liebhabereien späterer Jahrhunderte vorweg nahm. Im Ion des Euripides versenkt sich der Chor voll Neugier in die Betrachtung der Metopen des Tempels zu Delphi — aber wieder nur, um festzustellen, **was** dargestellt ist. Im selben Stück folgt eine Teppichbeschreibung. Der Admet desselben Euripides aber will sich ein Marmorbild seiner verstorbenen Alkestis aufertigen lassen, um es statt der Todten wie lebend zu umarmen! Dies ein sehr werthvoller Hinweis, der uns die gleichzeitigen Grabstelen des Dipylon Athen's auf das schönste erläutert: man stellte den Abgeschiedenen nicht im Todesschlummer dar, sondern so, wie man ihn im Leben lieb gehabt.

Aber auch Ansätze zur Kunstlehre sind vorhanden; sie giebt uns **Xenophon**.[2]) Xenophon's Sokrates belehrt z. B. den Maler **Parrhasios**, dass man nicht nur den Körper, sondern auch die Seele abmalen könne; Parrhasios sperrt

---

1) Besonders im Menon p. 91, wo es heisst, Protagoras, der Sophist, nehme mehr Geld als Phidias ein, *ὃς οὕτω περιφανῶς καλὰ ἔργα εἰργάζετο.* Im Gorgias p. 448 spielt Plato auf Polygnot an (s. Schol.), ohne ihn zu nennen.

2) Ausserdem sind hier Hippias, der Sophist, und Demokrit namhaft zu machen; beide aber gehörten bemerkenswerther Weise Athen nicht an. Euripides verwendet übrigens auch schon einmal den Ausdruck „Kanon des Schönen" (Hekabe 602), der an den „Kanon" seines Zeitgenossen Polyklet gemahnt; aber der Dichter wendet ihn nur auf das Sittliche an.

vor Staunen den Mund auf; denn die Seele ist doch gar nicht sichtbar! Xenophon schildert nämlich alle Unterredner möglichst dumm, damit sein Sokrates sein bischen Weisheit loswerden kann. Die Belehrung aber besteht darin, dass der Ausdruck des Auges die Seele abbildet. In einem höheren Sinne aber ist endlich doch auch Plato von der Kunst beeinflusst. Gott selbst heisst als Weltschöpfer bei Plato der „Demiurgos“; Demiurg ist der Künstler; Gott selbst also ist Künstler; denn er schafft die Einzeldinge, indem er sie abbildet nach dem Modell oder „Proplasma“ der Ideen, so wie viele Terracotten nach einer einzigen Vorlage geknetet werden. Die Ideen selbst dagegen schafft Gott nicht. Gott ist also ein plastischer Vervielfältiger, und der Anfang der Welt war ein Atelier, in dem der grosse Bildner wirkte.

Man sah und beachtete somit damals die Werke der bildenden Kunst sehr wohl; aber man sprach wenig von ihnen und nur im Ton trockener Anerkennung ihrer Tüchtigkeit. Was haben wir also für ein Recht, heute für Phidias zu schwärmen, wenn seinem eigenen Zeitalter, für das er wirkte, jede Entzückung, jeder Erguss der Bewunderung fremd war? oder wie kommt es und wie erklärt es sich, dass das kindliche Vergnügen an Kunstdingen, das wir bei einem Homer so rege fanden, in dieser eigentlich classischen Periode so ganz verstummt?

Die Antwort ist diese: bei Homer war die Kunst nur Kleinkunst, diente als Ornamentik nur dem Privatgebrauch; und auch der Realismus und die Illusion kamen dabei zu ihrem Rechte. Die grosse und ideale Kunst dagegen, die jetzt begann, diente ausschliesslich nur den öffentlichen Stätten; da stand sie in neuer und fremder Erhabenheit, in regloser Schönheit, drang aber gar nicht in's Bürgerhaus. Das Privathaus blieb noch jedes Bilderschmuckes baar. Es ist aber klar, dass wir mit Kunstdingen nur durch den Privatbesitz, nur durch das Gefühl des Eigenthums wirklich intim werden. Die Kunst muss zur Hausgenossin des Volkes werden; erst dann wird sie im Volk lebendig.

Dazu kam, dass es auf den Schulen noch an jedem Zeichnenunterricht fehlte. Der griechische Knabe lernte wohl Gedichte auf der Schule, aber nicht das Elementarste der Zeichenkunst. Der technische Unverstand lag also trennend wie ein Abgrund zwischen Künstler und Laien. Man suchte und fand das Schöne damals noch immer in der Natur.[1]) Als Beispiele für schöne Dinge bringt Plato immer nur Knaben, Frauen, Rinder und Pferde; ihn entzückt die Farbe des Regenbogens, aber nicht die der Gemälde. So blieb Plato gemeinverständlich. Die Kunst wollte dies Schöne ja nur nachahmen. Es genügte also beim Vorbilde der Kunst zu verweilen.

Ein einziges Mal schildert Plato eine Schönheit; es ist die des Liebesgottes.[2]) Der junge Gott ist zart und weich geformt und ebenmässig und fliessend im Bau seiner Glieder. Das hat Plato gewiss aus freier Phantasie und nicht etwa nach einem Bildwerk hingeschrieben. Aber es könnte den Praxiteles sehr wohl zu seinen berühmten Erosgebilden angeregt haben.

In des Aristoteles, in Alexanders des Grossen Zeit beginnt sich nun auf einmal alles zu wenden. Plastik und Malerei erklimmen die Höhe der Vollendung und überschütten ihre Bilder mit Reiz und Anmuth, vermannigfaltigen die Gegenstände — ich nenne das Porträt —, lösen neue technische Probleme und arbeiten auf den Effekt der Sinnentäuschung, ohne doch den Adel des Entwurfes aufzugeben. Auf Praxiteles und Skopas folgt Lysipp; neben Lysipp treten die Maler Protogenes und Apelles. Gleich danach aber beginnt die Kunst langsam zu sinken; sie verfällt erst kühnem Virtuosenthum, dann zaghafter Imitation und Eklektik, und der Classicismus war hiermit, im 3. Jahrh. vor Chr., für immer abgeschlossen.

In derselben Zeit begann nun aber auch das Kunsturtheil,

1) Ausdrücklich sagt dies auch Xenophon, indem er Homer, Sophokles und Polyklet zurückschiebt, Mem. I 4, 3 f. Die Freude an schönen lebenden Menschengruppen äussert derselbe Sympos. 7, 5.

2) Symposion 196 A.

begann die Kunstliebe sich zu äussern. Die Meister des Pinsels und des Gusses schriftstellern jetzt selbst und schreiben über ihr Handwerk. So gestaltet sich der erste Aufriss einer Kunstgeschichte aus der Hand der Künstler! Das Wenige, was wir davon in Auszügen bei Plinius erhalten haben, ist eine Originalquelle ersten Ranges für uns und von demselben unschätzbaren Werthe, wie die Schriften Dürer's oder Lionardo's und ihresgleichen.

Aber auch der Laie regt sich. Das Zeichnen wurde jetzt in den Schulunterricht aufgenommen.[1] Das Dilettantenthum erwacht; als alter Mann fängt man noch an zu kneten.[2] Man liest Malerbiographien voll hübscher Anekdoten; Duris war der Vasari jener Zeiten. Die Dichter stellen sich vor ein Bild hin und fangen voll Extase an es zu besingen. Lustspiele wurden geschrieben mit dem Titel „Der Maler“: da blickte man in die Werkstatt selbst hinein und hörte ein Loblied auf die Kunst, die Kunst, die der schönste Trost in den Wirrnissen des Lebens sei.[3] Das sind ganz neue Töne.

---

1) Ich übergehe die bekannten Zeugnisse und verweise nur auf Teles, der dies als regelmässig voraussetzt, p. 38, 12 ed. Hense.

2) Ich möchte hier auf die Stelle in Theophrast's Charakteren 27, 12 aufmerksam machen, wo es vom Spätgelehrigen, vom *ὀψιμαθής* heisst: *μακρὸν ἀνδριάντα παίζειν πρὸς τὸν ἑαυτοῦ ἀκόλουθον.* Diese Worte sind, wie jeder zugesteht, schwer verderbt, aber doch nicht unheilbar. Man wolle lesen: *μακρὸν ἀνδριάντα πλάσσειν πρὸς τὸν ἑαυτοῦ ἀκόλουθον*, d. h. der *ὀψιμαθής* lernt spät noch aus Thon modelliren (so steht *πλάσσειν ἀνδριάντας* z. B. bei Philo Byz. Sept. mir. 4; vgl. Plin. 35, 156 u. a.) und er benutzt dazu seinen Sklaven als Modell. — Sonst werden Kunstdinge in diesen dreissig Charakterbildern Theophrast's sehr selten berührt; N. 5 verschenkt jemand einen Vorhang, darin Perser eingewebt sind. N. 2 wird die schmeichelhafte Aehnlichkeit eines Portraits gelobt. Die *τεχνῖται* N. 23, 3 können anderweitige Künstler sein. Theophrast erwähnt sonst nur folgende besseren Berufsarten: Priester und Aerzte, Philosophen und Sophisten, Lehrer und Pädagogen, Musiker, Turn- und Fechtlehrer; übrigens Handwerker.

3) Komödien *Ζωγράφος* oder *Ζωγράφοι* schrieben Anaxandrides, Antiphanes, Diphilos und Hipparch. In den Resten des Hipparch steht die

Wer aber im Lustspiel geprügelt wird, wird so bunt gebläut, als hätten Zeuxis und Apelles ihn angemalt.[1])

Und dies Interesse steigert sich von Jahrhundert zu Jahrhundert. Die Monarchen in Pella und in Pergamum kaufen Kunstschätze an. Man verschafft sich Copien. Sammlungen entstehen. Auch in das Privathaus dringt die Malerei in Fussbodenmosaiken, Plafondbildern und Wandgemälden. Man stellt sich Statuen in's Peristyl und in die Gärten.[2]) Endlich schleppen die römischen Räuber alles Beste nach Italien; vor allem nach den Colossen stand ihre Gier, und das war nicht eben ein Beweis für Kunstverstand. Einzelne Werke haben jetzt ihren besonderen Liebhaber, und man notirt mit Interesse, ob Brutus ein Werk hochgeschätzt, ob Tiberius sich in ein anderes verliebt habe. Eine Venus des Skopas stand am grossen Cirkus in Rom; aber das grosse Publikum hatte keine Zeit sie sich anzusehen.[3]) Flüchtig, flach und unselbständig blieb das Urtheil des Römers zu allen Zeiten.[4])

Rede zum Preis der *τέχνη*. Die *Pictores* des Pomponius sind nicht ganz gesichert. Die *τέχνη* wird aber jetzt auch personificirt; *πότνια Τέχνη* heisst sie gar Anthol. Palat. 9, 738; vgl. dazu Plin. 35, 135: *ars ei favit;* besonders aber Plutarch Perikles 12, wo sie ein Feldherr heisst, der ein Heer von Architekten und Hülfskräften regiert. Wieder anders Philo Byz. De sept. mir.: Phidias war der *πατήρ* des Zeus, die Techne war seine *μήτηρ,* die Hände aber gebaren ihn.

1) So in Plautus' Epidicus. Ebenso wird in Plautus' Poenulus eine Frauenschönheit mit den Malereien des Zeuxis und Apelles verglichen. Dies Stück weist auf Menander zurück. Zeuxis und Apelles waren somit gleich populär, im Volksmund lebten sie eng verbunden, und man darf sich also nicht wundern, wenn beide auch sonst, wo Laien reden, gepaart erscheinen, wie bei Plinius 35, 111 (s. Kalkmann, Quellen des Plinius S. 179).

2) Frühester Zeuge ist wohl Aristoteles bei Cicero nat. deor. 2, 95, wo aber Statuen und Gemälde nur für die *domicilia inlustria*, d. h. Paläste, der *beati*, d. h. wohl nur der Fürsten und Tyrannen, vorausgesetzt werden.

3) s. Plinius 36, 26.

4) Die Römer haben zweifellos in zahlreichen Fällen Copien statt der Originale bewundert; s. Blümner, Archäol. Studien zu Lucian S. 92 ff.

Wir bemerken, dass, je mehr die Kunst selbst sinkt und den grossen und reinen Stil verliert, desto weiter im Publikum die Kunstliebe sich verbreitet, oder umgekehrt, dass, je mehr die Kunstkenntniss zur Modesache wird, um so schwächer, weil gefallsüchtiger, die Darbietungen der Kunst selbst ausfallen. Die Zeit des Geniessens ist die Zeit der Sterilisirung der Kunst. Ob darin ein tieferes Gesetz waltet und ob wir moderne Analogien anziehen dürfen, will ich nicht erörtern. Es ist wie beim Gastmahl: die Speisen sind aufgetragen; die Schmauser geniessen mit leckerem Gaumen; indessen erlischt das Feuer selbst auf dem Herd der Kunst.

Fragen wir nun nach dem Urtheil des naiven Laien[1]), so würde es schon genügen, an den Jüngling beim Petron zu erinnern, der sich in Süditalien in eine Pinakothek verirrt. Natürlich glaubt er da lauter Originale alter Meister zu sehen, betet den Apelles an, betrachtet Protogenes mit Schauern im Gemüth (das sind Ausdrücke, die man damals gewiss auf der Schulbank lernte); dann aber bemerkt er, dass in allen Bildern Liebesromane dargestellt sind, und fängt an zu schmachten: „Um mich ist lauter Liebesglück, und nur mein Herz bleibt ungestillt!“ Man sieht, der naive Mensch hält sich auch jetzt noch, wie Homer, an den Inhalt der Werke, und ihn packt die Illusion. Berückende Sinnentäuschung, der der Naive erliegt, — das sind die dem Laien verständlichsten Triumphe der Kunst. So tönt uns nun aus allen Ecken der Preis der Naturwahrheit und der Beseeltheit, der *veritas* und des *ἔμψυχον*, des *animosum*, entgegen:

Myron bildet den Wettläufer Ladas: das Erz selbst fängt an zu rennen.[2]) Die Bacchantin in Marmor will aus dem Tempel rasen: nur der Stein hält sie fest.[3]) Theseus kämpft: das Erz scheint Schweiss zu treiben.[4]) Aristides malt einen

---

1) Der Gegensatz zwischen *ἐπιστήμων* und *ἰδιώτης* ist z. B. bei Cicero Verrin. 4, 4 gegeben. Auch bei Philo *περὶ μέθης* u. a.

2) Anthol. Planud. 54.

3) Anthol. Palat. 9. 774; Planud. 58.

4) Anthol. Planud. 105. Vgl. dazu Plin. 35, 71.

Hülfeflehenden: man hört seine Stimme. Der Fluss Eurotas des Leochares ist als Statue flüssiger als der Fluss selbst. Die Venus des Apelles drückt sich ihr meerfeuchtes Haar aus: tritt von dem Bilde weg, denn du könntest nass werden![1]) Interessanter ist, dass die Statuen der vierzehn *Nationes* am Theater des Pompejus in Rom dem von Gewissensbissen gefolterten Nero im Traum erschienen sein sollen.[2]) Das ist denn doch die höchste Wirkung der Plastik! Die Bilder selbst gehen um und werden zu wirkenden Mächten.

Die Phantasie der Fabulisten treibt dann aber noch weiter ihr Spiel, und selbst die Thiere werden getäuscht: das Pferd wiehert, wenn es sich im Bilde sieht; und nach Myron's Kuh wirft nicht nur der Hirt mit Steinen, weil er meint, sie habe sich von der Herde verlaufen, sondern das Kalb verdurstet, weil es an ihr saugen will, und der Stier will sie bespringen. Auch die Renaissancezeit ergeht sich gern in ähnlichen Geschichten, wie man sie bei Vasari findet; und nur unsere Gegenwart ist stumpf und unkindlich und lässt sich zu solchen Aeusserungen nicht mehr hinreissen: das macht: das Publikum ist heut realistischer als die Kunst.

Hören wir jetzt aber statt des Laien den Fachmann, den Künstler selbst, so tritt ein Zweites hinzu: die Kunst strebt mit allen Mitteln nach Illusion, sie strebt aber auch nach Schönheit.

Zunächst blosser gesunder Realismus! Jeder Fortschritt, der der Natürlichkeit näher kommt, wird lebhaft begrüsst: die Lippen in den starren Gesichtern lösen sich; das Spielbein löst sich vom Standbein. Es ist ein Triumph der Zeichnung, wenn die Glieder aus der Tafel herauszutreten scheinen (*eminere e tabula*), ein Triumph, wenn die Contourlinie im verlorenen Profil auch das mit andeutet, was man nicht sieht[3]), ein Triumph endlich, wenn auch die

1) Anthol. Plan. 181.

2) Sueton Nero 46.

3) Die Umrisslinie gilt als das Schwierigste und Werthvollste in der Malerei; s. Plinius 35,67; ebenso dachten später Mengs und Winckelmann (s. H. von Stein, Die Entstehung der neueren Aesthetik, 1886, S. 379).

Seele gemalt wird, der *animus* in „Ethe" und in „Pathe". Die Wahrheit in ihrer Mannigfaltigkeit darstellen, das *veritatem variare*[1]), gilt als hohes Lob des Myron, Lysipp als der interessanteste, weil er von der Schulmanier bewusst zur Natur zurückkehrte mit dem Ausspruch: er bilde die Menschen nicht wie sie **sind**, sondern wie sie zu sein **scheinen**.

Dieses viel erörterte Dictum ist gewiss ganz illusionistisch gedacht. Der Bildhauer nämlich, der den Menschen nur richtig nachbildet, der täuscht das Auge nicht, weil er auf den Standort der Statue nicht Rücksicht nimmt. Die Statue steht hoch: daher muss die Figur schlanker gebildet werden als sie wirklich ist, weil die Höhe einer von unten gesehenen Gestalt sich für das Auge verkürzt, während ihre Breite unverändert bleibt.[2]) Daher die Schlankheit und das scheinbar „Trockene"[3]) des „Apoxyomenos" des Lysipp oder jenes betenden Knaben in Berlin, der seiner Schulrichtung angehört.[4])

Dieselben Fachmänner fordern nun aber auch Schönheit, d. h. Gesetzmässigkeit neben der Natürlichkeit; sie fordern

---

1) Vgl. *voltum variare* beim Polygnot.

2) Zum Satze des Lysipp kann erstlich Plin. 35, 90 verglichen werden: *ut quod deerat corpori, picturae deesse potius videretur*, d. h. das Modell war wirklich einäugig; im Bilde **scheint** dagegen das eine Auge nur auf Grund der flächenhaften Darstellungsweise der Malerei zu fehlen. Vor allem aber hilft Plato, der im Sophisten p. 235 E u. f. lehrt, dass es eine genau abbildende und eine nur scheinbar abbildende Kunst giebt; erstere hält genau die Masse der Wirklichkeit inne, letztere nicht. Dazu Heron ed. Hultsch S. 252 über Herstellung von Colossen: man habe dabei auch auf das *πρὸς ὄψιν εὔρυθμον* zu achten, es genüge nicht das blosse *πρὸς οὐσίαν σύμμετρον*. Auch Phidias sollte schon aus solchen optischen Gründen über Alkamenes den Sieg errungen haben (Tzetzes Chil. 8, 347 f.). Vgl. übrigens Kekulé im Jahrbuch d. arch. Inst. VIII S. 39 ff. und ebenda im Arch. Anzeiger S. 11.

3) Das Trockene, das *siccum*, das man von Lysipp aussagte, ist von der unfetten Haut des schlanken Körpers zu verstehen, zugleich aber deutet es auf einen kühnen Charakter. Dies lehren die Physiognomiker Bd. II S. 173 ed. Förster, wo es vom *audax* heisst: *cutis etiam eius atque carnes siccitatis sunt maioris*.

4) Vgl. Plin. 34, 73.

vom Bilde Disposition und Maasse (*dispositio* und *mensurae*). Ein einheitliches Grundmaass soll durch all seine Theile hindurchgehen und sie beherrschen. Der Kopf sei ein Achtel der Gesammthöhe der Figur, das Gesicht selbst sei ein Zehntel, der Fuss ein Sechstel u. s. f. Der Finger soll zum Finger und zur Handfläche und Handwurzel, diese wieder zum Arm und so alle Theile zu allen Theilen in einem bestimmten Verhältniss stehen.[1]) Das war, was man im Alterthum „Symmetrie“ nannte; auch von der Malerei wird diese Symmetrie gefordert.[2]) Ein ideelles Mass bändigte somit den Stoff, normirte ihn und rückte ihn in die Schönheit, und der Laie freute sich daran, ohne doch den Grund der Freude zu errathen. Der Unterkörper des Weibes ist in Wirklichkeit kürzer als der des Mannes; man bildete aber beide trotzdem gleich lang und corrigirte die Wahrheit, weil man die Proportionen so schöner fand.[3]) Die Wirkung der Symmetrie heisst „Harmonie“, ein Nebenbegriff dazu ist der „Rythmus“, das ist die schön fliessende Modellirung des Umrisses.[4])

Das Wichtigste aber ist, dass diese Normalverhältnisse auch eine sittliche Bedeutung hatten. Man darf nicht vergessen, dass die Physiognomik das Alterthum beherrscht; man fand im normalen Körper die schöne oder die gutherzige Seele.[5]) Und weitere ethische Begriffe treten hinzu;

---

1) Vgl. Vitruv III 1 (und betreffs der Architektur IV 3); dazu Chrysipp bei Galen De plac. Hipp. et Platonis 5. Nach diesem Princip geschieht die Analyse der knidischen Venus bei Lucian, Erotes 14. Regelmässig pflegt das Untergesicht gleich hoch zu sein wie die Nase bis zu den Augenbrauen; die Augenlänge wieder halb so gross wie diese Nasenhöhe; so bei der Lemnischen Athene des Phidias (Furtwängler Meisterwerke S. 30).

2) Plinius 35, 67.

3) Lucian Erotes 14 preist ausdrücklich an der knidischen Aphrodite die *ἠκριβωμένοι ῥυθμοί* vom Schenkel und Knie bis zu den Füssen.

4) *ἠκριβωμένοι ῥυθμοί* z. B. Lucian a. a. O.

5) Ich führe zur Erläuterung Einiges aus den Scriptores physiognomici ed. Förster hier an. Starke Extremitäten und eingezogener Bauch, dazu flache und eingezogene Schulterblätter, ein starker, aber unfleischiger

man preist die Würde, die *dignitas*, an den Heroen des Euphranor; Apelles aber rühmte von sich, dass er alle Meister der Symmetrie und des Schönen durch die „Charis“, die Anmuth, die nur ihm eigne, übertreffe. Das ist der ganz persönliche Reiz und das Gewinnende, das nicht nur unsern Schönheitssinn, sondern auch unser Herz erobert. Das war der Gipfel der Kunst der Alten.

So weit die Fachmänner im Alterthum.[1]) Unsre moderne Kunst sucht ihr Heil im baarem Realismus, und die

---

Hals verräth den Starken (I S. 26); fleischiger Hals und Schenkel und Gesäss, hochgezogene Schultern, grosse runde Stirn, dicke Kniee bezeichnen den Stumpfsinnigen (S. 30); der Kleinmüthige hat kleine Gliedmassen (S. 36), der Wollüstige dünne, aber muskulöse Beine (S. 54). Bei wem der Abstand vom Nabel zur Brusthöhe grösser ist als der von der Brust bis zum Hals, der ist gefrässig (S. 58). Verschiedene Rückenweiten deuten auf verschiedenen Charakter (S. 60), ebenso verschiedene Formen der Nase (S. 64; vgl. S. 228). Kleine Ohren heissen Affenohren, grosse Eselsohren (S. 72). Wer ein langes Kinn hat, ist brav, aber schwachen Charakters; wer ein kleines hat, ist bösartig (S. 222). So gilt nun ferner das Ohr mittlerer Grösse als normal und bezeichnet Wachsamkeit und Kraft (S. 234). Vor allem ist der Sanfte normal gewachsen: *εὐμεγέθης καὶ σύμμετρος* (S. 36). Dieser Ausdruck *σύμμετρος* knüpft geradezu und offensichtlich an die Proportionslehre der Künstler an. Dieser *σύμμετρος* wird auch als *bona natura* bezeichnet, von der es heisst (II S. 175), sie zeige sich im Mittelmass zwischen Kurz und Lang, Feist und Mager; auch Füsse und Hände müssen mittelgross, der Kopf aber der Grösse des Körpers proportional sein. Dies stimmt genau zu der Schilderung des Doryphoros bei Lucian Saltat. 75. Es ist hiernach evident, dass der Kanon des Polyklet nicht nur ein körperliches Schönheitsmass war, sondern auch physiognomisch eine von auffälligen Eigenschaften freie Menschenseele, dass er die schöne Seele ausdrücken sollte. Daher der Kanon des sittlich Schönen beim Euripides, worüber oben S. 15 Anmerkung 2.

1) Das Vorstehende ist nach denjenigen Stellen bei Plinius gegeben, die sich am sichersten auf Xenokrates zurückführen lassen. — Für Antigonos lässt sich bei Plinius kein Satz mit einiger Sicherheit in Anspruch nehmen. Es ist z. B. verfehlt, wenn ihm A. Kalkmann (Quellen der Kunstgeschichte des Plinius S. 82) die Unterscheidung des *genus austerum* und *iucundum* (Plin. 34, 66) vindicirt. Genau dieselbe Unterscheidung findet ja auch beim Athenion (Plin, 35, 134) statt; wenn dieser *austerior colore* heisst, so gab es also eine strenge Malweise: es hätte hier von Athenion ebenso wohl heissen können *in colore genus austerum*

neue Illusionsästhetik wirft den Begriff des Schönen ganz über Bord, und die täuschende Nachahmung ist ihr alles. Ich denke dabei an eine umfangreiche und inhaltreiche „realistische Kunstlehre" Konrad Lange's, die im Jahre 1901 erschienen ist[1]), ein Werk, an dem ich wenigstens das kecke Selbstvertrauen gern bewundern will. Wenn dieses Werk sich aber für seine Theorie auf das Urtheil der antiken Künstler beruft, so ist das, wie wir erkennen, eine Verkehrung der Thatsachen.

Gewiss ist das getreue Abmalen eines schönen Modells in einer schönen Pose zunächst ebensogut Realismus wie das Abmalen eines Affen, der sich das Fell kratzt. Die vornehmste malerische That des Künstlers ist doch aber nicht dies Abmalen, sondern die Auswahl des Modells selbst[2]), die Auswahl der Stellung, die Gruppirung, und sie geschieht nach einem inneren Takt und Gradmesser, nach einer deutlichen Idee von dem, was schön ist, die doch nicht in den

---

secutus est. Es ist falsch, sich jene griechischen Künstler als solche Naturburschen vorzustellen, wie es die modernen gelegentlich sind oder zu scheinen lieben, und zu glauben, dass sie keine abstrakteren Begriffe aufgestellt haben. Metrodor war Maler und Philosoph, Pacuvius Maler und Dichter; Antigonos war auch Plastiker. Und schon Zeuxis stand — wie Phidias — auf der Bildungshöhe seiner Zeit (*καλὸς κἀγαθὸς* Xenoph. Symp. 4, 63). Gebildete Männer aber waren vor allem rhetorisch gebildet. So zeigen denn sogar die dürftigen Reste des Xenokrates selbst die exakte Unterscheidung der *ἤθη* und *πάθη* beim Aristides sowie den Begriff des Rythmus (*numeri*) bei Myron und Antidotos, ferner die sichere Handhabung des Begriffs der *dignitas* und der *charis*. Auch Stilarten in den bildenden Künsten zu unterscheiden waren diese hochgebildeten Künstler selbst gewiss weit eher im Stande als die doch hierin kenntnisslosen Rhetoren. Jedenfalls hat Pasiteles Stilarten unterschieden; das zeigt schon seine Kunst selbst; insbesondere setzt jeder Eklekticismus diese Unterscheidung voraus.

1) Konrad Lange „Das Wesen der Kunst; Grundzüge einer realistischen Kunstlehre", 2 Bände, Berlin 1901. Es ist wunderbar, dass der Verfasser den Schriftseller Kallistratos stets Kallikrates nennt.

2) Sie gleicht der Preisvertheilung bei den Schönheitsconcurrenzen der Alten; der schönste Knabe, *ὁ νικῶν κάλλει*, wurde zum Gottesdienst des Zeus ausgesucht, Pausan. 7, 24, 4. Weiteres der Art bei Athenäus p. 609 u. f.

Gegenständen selbst liegt[1]), die der Aegypter und Assyrer in gleicher Weise nicht besass, die in langsamer, aber sicherer Evolution zuerst bei den Griechen in's Bewusstsein trat und die uns auch noch heut beherrscht, ganz so, wie auch die Idee des Guten durch langsame Evolution in der Geschichte der Völker zu unsrem Eigenthum geworden ist. Dabei haben die griechischen Künstler in ihren dürftigen Schriftresten das Wort „schön" — *καλόν* — weil es zu vieldeutig schien, allerdings vermieden; sie setzten das Symmetrische und das Rythmische an die Stelle.[2])

Auch der Realismus — um von der Carricatur nicht zu reden[3]) — hat im Alterthum allerdings geblüht und breiteren Boden gehabt, als man ahnt. Geniale Leute wie Teniers und Hondekoeter gab es auch damals, und Schuster- und Rasier-

---

1) „Die Natur liegt jedem grossen Werke zu Grunde; aber es ist eine Natur, die einem Process strenger Auswahl unterzogen und in die Farben der Phantasie getaucht worden ist", A. Strodtmann, G. E. Lessing, 1878, S. 237. — Lange behauptet I S. 174, wenn Zeuxis die Helena nach fünf schönen Modellen malte und dabei von jeder das Schönste nahm, so habe es sich dabei nicht etwa um Verschönerung und Steigerung der Natur gehandelt, sondern um die unmittelbare (?) Nachahmung der einzelnen auf fünf Modelle vertheilten Schönheiten. Der Verfasser täuscht seine Leser, die nicht leicht nachprüfen können, denn in Frage steht doch eben, warum sich Zeuxis, um Helena zu malen, nicht mit einem Modell sollte begnügt haben, und der Sinn der Erzählung ist vielmehr, dass die zufällige Realität der Natur eines Modells für den Kunstzweck nicht ausreicht, dass diese Realität also nach einem Massstab, den der Künstler an sie anlegt, und nach einem mehr als naturalistischen Zweck umgestaltet werden muss. Das lehrt zum Ueberfluss ja auch Xenophon in seinem Künstlergespräch Mem. III 10, 2, wo es heisst: da ein Einzelmensch nicht alles tadellos (*ἄμεμπτα*) aufweist, deshalb wählt der Künstler von verschiedenen Modellen das Schönste aus und stellt es zusammen.

2) Dass die *συμμετρία κάλλος* sei, sagt späterhin ausdrücklich Galen, De plac. Hipp. et Platonis 5.

3) Wie die Illusionsästhetik mit der Carrikatur, die doch auch eine Idealisirung, aber nach der Idee des Drolligen und Bizarren ist, fertig wird, ist nicht begreiflich. Im Alterthum gehören zur Carrikatur — um von der Kleinkunst und den Terracotten abzusehen — z. B. die Pygmäenkämpfe an den Wänden Pompeji's; so auch jenes Bild bei Plinius, wo Zeus den Bacchus gebiert, eine Frauennachthaube auf hat

stuben und Stillleben mit Obst oder gerupftem Geflügel wurden mit Wonne goutirt und zeitweilig theurer bezahlt als alle Idealbilder.[1]) Am augenfälligsten aber wirkten die Masken des Lustspiels. Diese Masken, die uns Pollux beschreibt, waren eine Primaleistung studirtester realistischer Imitation, bis zur Fratze, und man sah krumme Nasen, Plattstirnen, hochgezogene Brauen, schläfrigen Ausdruck (νωθρός), Kahlköpfe mit stechendem Blick (der Hermonios), den Bauer mit dunkler Haut, breiten Lippen und der Stulpnase (σιμός), den Parasiten mit zerschlagenen Ohren. Der Silen blieb stets thierisch hässlich. Daran erfreute sich das Volk alljährlich im Theater. Und wie die Masken, so die Stücke! Vor allem hat das populärste Theaterstück, der Mimus, der durch die Jahrhunderte wucherte, die alltägliche Wirklichkeit des Lebens damals mit noch grellerer Deutlichkeit auf die Bühne geführt, als es selbst unsre heutigen Naturalisten und Propheten des Garstigen wagen.

Der Grundgedanke war dieser: das Realistische und selbst das Hässliche ergötzt für den Augenblick, aber es belästigt, wenn es andauert. Nicht also die Tafel des Malers, sondern nur das Bühnenbild, weil es flüchtig ist, kann den Realismus vertragen. Der Realismus war der Vergänglichkeit verfallen.[2])

---

und von Hebammen umstanden wird. Dasselbe würde für das Bild des Galaton gelten, worauf Homer vomirend, die anderen Dichter das Vomirte verspeisend dargestellt sein sollte (Aelian var. hist. 13, 22), wenn diese Erzählung nicht eine Fälschung wäre. Die Scene kehrt mit geringer Veränderung als wirkliches Erlebniss bei Martianus Capella II 135 wieder: s. Antikes Buchwesen S. 121.

1) Properz freilich nennt dies *parva ars* III 9, 12.

2) Unser moderner Standpunkt findet sich in schlagender Formulirung beim Plutarch De aud. poet. 3, der uns sagt: „Wir freuen uns an einem gemalten Affen, nicht weil er schön, sondern weil er ähnlich ist. In Wirklichkeit kann zwar das Hässliche nicht schön gemacht werden; aber seine Nachahmung loben wir auf alle Fälle. Wird dagegen eine hässliche Gestalt schön abgebildet, so ist das verkehrt oder ein Verstoss“. Das ist zum Wenigsten eine Duldung der Realistik. Auf gleichem Standpunkt stand der jüngere Plinius ep. III 6, dem ein Erzbild Vergnügen macht,

Für die ewige Gültigkeit ihrer Werke — für das *ὅλῳ τῷ αἰῶνι*[1]) — haben die grossen Künstler erstlich durch den Adel der Form gesorgt; denn ihr Sinn steht auf das *supra verum*[2]); überdies aber durch die Wahl der Gegenstände. Denn auch ein bedeutender Inhalt wurde vom Genie gefordert.[3]) Daher eben all die Götter und Heroen! statt der gemeinen Gastgelage zechende Satyrn und Mänaden; statt des alltäglichen Liebespaares Mars und Venus in der Umarmung! So war eine Nacktheit möglich, die man im wirklichen Leben nirgends antraf oder zu zeigen vermied. Alexander der Grosse trug den Blitz. Ein Blitz in der Menschenhand ist etwas Naturwidriges und Unmögliches. Gleichwohl war er mit täuschender Kunst gemalt und schien wie aus dem Bild zu fahren. Ein Centaur ist wiederum eine Missgeburt; grade die naturalistische Ausführung des Uebergangs des Pferde- und Menschenleibes entzückte aber die Betrachtenden.[4]) Die Umwandlung der gemeinen Spielkinder oder Delicien in Amoretten, über die ich früher einmal gehandelt habe, hatte ganz dieselbe Tendenz, aber die Zuthat der

---

das am Körper eines alten Mannes alle Adern, Fältchen und Härchen nachahmte. Derartige Werke, ein Alter mit Glatze etc., werden dagegen ausdrücklich nicht allein von Lucian Philopseud. 18, sondern schon von Dionys von Halicarnass De adm. vi Demosth. 51 verworfen. Wir müssen annehmen, dass diese Rhetoren solche Ansichten aus den Schriften oder doch aus den Werken der grossen Künstler selbst übernahmen, resp. ableiteten.

1) Arrian-Epiktet II 8, 20.

2) *decor supra verum* bei Quintilian 12, 10, 7. Daher *τέχνη ὑπερφυής* die Idealkunst, Schol. Aristides vol. III p. 320 ed. Dind.; *κάλλη μεθ' ὑπερβολῆς γράφειν καὶ πλάττειν* Gregor Naz. bei Overbeck Schriftquellen N. 805. Vgl. Maximus Tyrius Dissert. 32, 5, wo es heisst: Die Kunst hat doppelte Natur; sie ist *τέχνη*, aber auch *ἀρετή*; sie erstrebt einerseits die *ὁμοιότης τοῦ ἀληθοῦς*, andrerseits, dass wohlgestaltete Linien das Schöne darstellen. — Ueber die Wahl edler Modelle redet in gleichem Sinne Quintilian 5, 12, 21.

3) *ὕλην εὐμεγέθη*: so der Maler Nikias bei Demetrius de elocut. 76; denn auch die *ὑπόθεσις* ist ein *μέρος* der Malerkunst wie die Mythen ein Theil der dichterischen Aufgabe.

4) s. Lucian Zeuxis 3.

Beflügelung that der realistischen Behandlung keinen Abbruch.[1])

Eine illusionistische Technik war somit vorhanden; aber sie wurde an ideale Gegenstände gewandt. Ueberwirkliche Dinge sollten der Wirklichkeit nahe gebracht und der Beschauer trotz aller Täuschung der Alltäglichkeit entrückt werden.[2])

Daher gönnt schon Aristoteles nur der sog. idealisirenden Malerei einen Platz in der Volkserziehung.[3]) Die gleiche Tendenz hat die Anekdote vom Apelles, der einen Knaben mit einer Traube malte.[4]) Weil Vögel von ihr naschen wollten, tilgte Apelles die Frucht wieder aus und liess nur den Knaben stehen; denn die Traube war blos täuschend ähnlich, der Knabe mehr werth, weil er über das Täuschend-ähnliche noch hinausging.[5]) Und so verstehen wir endlich auch, dass die Antike wohl alte Männer, aber so selten alte Frauen bildete; die Kunst, besonders die Plastik, hatte eine Scheu vor alten

1) Wer dagegen die Scylla von Fischen umgeben malte, wobei jede Fischsorte deutlich zu erkennen war, machte sich lächerlich; man constatirte, dass der Maler gern Fisch ass; Athenäus 341 A.

2) Der Illusionist sagt für diese Fälle natürlich, wer an Märchen, Fabelwesen und Götterglaube, dessen Kunstfreude bestehe eben nur in ihrer täuschenden Versinnlichung, und das Gebiet der Phantasie gehöre für den Gläubigen zur Realität. Damit ist aber die Abneigung gegen die Darstellung des Wirklichen im Alterthum nicht erklärt. Ueberdies zeigen die Quellenstellen (s. unten), dass die Phantasie im Volke einestheils in der Vorstellung der höheren Götter sehr unlebendig war und dass der olympische Zeus und die knidische Venus als etwas Unerhörtes überraschten. Dies waren demnach Offenbarungen und plastische Originaldichtungen so gut, wie es die Schilderungen Homers gewesen waren. Andererseits setzte sich der Künstler bei Gespenstern oder Göttern niederer Ordnung aus Schönheitsgründen mit den hier ganz lebendigen Volksvorstellungen geradezu in Widerspruch: so liess Skopas die Schlangen der Eumeniden fort, Pausan. 1, 28,6.

3) Aristoteles Politik 8, 5, 7; Poetik 2 und 25, wo mit dem *πρὸς τὸ βέλτιον* und *τὸ παράδειγμα δεῖ ὑπερέχειν* das Idealisiren gefordert ist.

4) Seneca controv. 10, 34, 27. Aehnlich die Geschichte von der getilgten *πέρδιξ* bei Strabo S. 652.

5) *servavit id quod melius erat, non quod similius.* So Seneca. Wodurch war das Knabenbild „melius?“ Es war nicht etwa „besser“ als

Weibern.[1]) Apelles starb vor Lachen, als er eine „Graus“[2]) malte; er, der Schöpfer der meerentstiegenen Venus, musste an dieser Unthat sterben.[3]) Diese Erzählung ist bezeichnend für jene Liebe zur jugendlichen Schönheit, die überall die Auswahl des Gegenstandes bedingt hat. Alle Wände der Kleinstadt Pompeji zeugen noch heute von dieser Liebe.[4])

Dies aber führt uns zu den Laien und zum grossen Publikum zurück. Denn der Kunstverstand, der *intellectus artis*[5]), blieb nun doch nicht das Reservatrecht der Künstler und Producenten. Die allgemeine Bildung bemächtigte sich seiner, und man wusste von den Autoritäten zu lernen. Der Sitz und Träger der höheren Erziehung war die Rednerschule. Die Rednerschule hat hier die Vermittlerrolle gespielt. Denn es ist nicht Zufall, dass fast alle einschlägigen ästhetischen Betrachtungen sich just in Lehrschriften für Redekunst finden: bei Cicero, Demetrius de elocutione, Dionys von

---

die gemalte Traube, sondern das Knabenbild war besser als das Knabenmodell; der Knabe war eben idealisirt, die Frucht nicht. Zu *melius* vergleiche man das πρὸς τὸ βέλτιον bei Aristoteles Poetik 25. Wenn Quintilian 12, 10, 9 von Demetrius sagt: *fuit similitudinis quam pulchritudinis amantior*, so sollte auch dies kein Lob bedeuten.

1) Die Grabstelen Athen's geben wohl alte Männer, keine alte Frau, ebenso die Portraitbüsten der späteren Zeiten; ganz ebenso aber auch noch die Grafschen Gemälde aus Aegypten; vgl. Paul Girard, La peinture antique, 1892, S. 255 f.

2) D. h. eben „alte Frau“.

3) Festus p. 209, 10 M.

4) Die realistischen Darstellungen in Pompeji sind durchweg schlechter, oft bis zum Garstigen: s. Helbig, Campanische Wandmalerei S. 72 ff.; 89 ff.; 111. — Bewusst idealisirend war übrigens auch das Portrait, und wenn Plinius vom Cresilas sagt *nobiles viros nobiliores fecit*, so geschah das auf Wunsch der Auftraggeber und ihrer Gefallsucht zu Liebe allgemein; das bezeugt uns Lucian Pro imag. 6 und besonders grade von den Frauen Quom. hist. conscr. 13. Daher war es eben ein Compliment, wenn man ein Portrait ähnlich fand (Theophrast char. 2). Am unumwundensten aber steht der Satz, dass die Kunst principiell verschöne, in dem späten Epigramm Anthol. Planud. 78 ausgesprochen: πᾶσα γραφὶς μορφῇσι χαρίζεται.

5) Quintil. 2, 13, 8.

Halicarnass, dem älteren Seneca, Quintilian und im Buch vom erhabenen Stil. Hat also Varro von Kunst gehandelt, so ist evident, dass auch diese Weisheit Varro's in seinem Buch über „Rhetorik“ stand.[1] Die Erzeugnisse der Rednerschulen ersetzten in jenen Zeiten unsre Belletristik und besseren Journale. Die feinsinnigsten und reichsten Vertreter dieser Gattung aber waren Plutarch und Lucian.

Hier wird nun eben dafür gefochten, dass der Laie so gut urtheilen dürfe wie der Techniker.[2] Der Maler darf es nicht übel nehmen, wenn wir seine Palette untersuchen und auch nach den Farben, nach Oker, Zinnober und Bleiweiss fragen, durch deren Mischung er seine Effekte erzielt.[3] Nur die Symmetrie bleibt das Geheimniss des Fachmanns.[4] Man lernt jetzt auch die Stilarten sondern, und eine Fülle von Kunstausdrücken stellt sich ein, die zu sammeln und auszulegen eine lohnende Aufgabe ist. Der Wortschatz eines Jacob Burckhardt ist im Grunde nicht reicher als der der Alten, um den Eindrücken der verschiedensten Bildwerke nachzugehen.

Das *καλόν* heisst jetzt speciell das Kunstschöne.[5] Aber man hat viele Nüancen und redet auch von der Schlicht-

1) Nicht aber in dem Buch De architectura, wie O. Jahn vermuthete.

2) Dionys. Hal. De Thucydide 4. Symmachus Epist. 1, 32. Der Protest des Künstlers hiergegen spricht sich in Anekdoten aus wie bei Aelian v. h. 14, 8.

3) Plutarch Defect. orac. 47. Ueber Abstufen des Schattens und Verreiben der Farben derselbe De gloria Athen. 2; Marc. 1.

4) So wenigstens Lucian Zeuxis 3. Die Statuen, die Hadrian für den Tempel Veneris et Romae entwarf, waren für den Raum zu gross dies constatirte wiederum nicht ein Laie, sondern ein Fachmann; s. Dio Cass. 69, 4. Aber auch der Laie hatte doch mitunter Wahrnehmung für falsche Proportionen, so wie uns vor allem das Missverhältniss des Zeus des Phidias zu seiner Behausung bei Strabo p. 353 angemerkt wird (*ἀποτυχῆσαι τῆς συμμετρίας*). Wenn Pausanias selbst 5, 11, 9 an die Richtigkeit der überlieferten Grössenverhältnisse dieses Zeus nicht glauben will, so erklärt sich dies daher, dass der Coloss in der Enge seiner Umgebung noch grösser erschien als er wirklich war.

5) *τὸ καλὸν* erhielt sich *ἀδιάφθορον* nur in Sikyon, so sagt Plutarch Arat 13. Ein werdender Maler muss sich im Sehen üben, wie der

heit der Darstellung (*simplex*), von strenger Farbengebung (*severum, austerum*), vom Zarten und Zierlichen (*ἁπαλόν, λεπτόν*) und vom Gewichtigen oder Gediegenen (*pondus*),[1]) vom „Delikaten" und von „Eleganz". Es giebt Liebhaber, die nur dem Harten und Herben (*durum, rigens, σκληρόν*) der älteren Kunst mit den gedrungenen Körpern[2]) nachgehen. Andere preisen vielmehr das Ueppige (*ἁβρόν*) oder auch das Schwimmende des Auges und der Gliedmassen (*ὑγρόν, liquidum*) oder das Blühende an der Patina der Erzbilder. Geschickte Schattengebung ist das *εὔσκιον*;[3]) das schöne Lineament das *εὔγραμμον*.[4]) Auch der Ausdruck „Farbenton" — *tonos* — ist schon da;[5]) er bedeutet Hebung der Farbe, durch die ein Contrast entsteht. Eine glatte Malweise (*γλαφυρῶς*) fiel an Parrhasios auf; sein Theseus sah so aus, als hätte er zeitlebens nur Rosen gegessen. An Anderen wieder tadelt man die zu peinliche Arbeit; mühelos soll allemal das Werk erscheinen.[6]) Man entdeckt endlich auch das Erhabene, Grossartige und Hinreissende.[7]) Der Coloss von Rhodos war hierfür das Wunderwerk; er glich Aeschyleischer Grossheit. Auch der Machtbegriff war damit

Musiker im Hören, *πρὸς τὴν τοῦ καλοῦ διάγνωσιν*, derselbe Plutarch bei Stobäus Floril. 63, 34.

1) *pondus* bei Quintilian 12, 10, 7: ihm entspricht *βάρος μόνιμον* bei Plutarch Perikles 13. Es ist das Gediegene und Haltbare gemeint. Dies übersah M. Fränkel, Jahrbuch VI S. 58, der aber die Gleichsetzung des *pondus* mit *μέγεθος* mit Recht bestritt. Etwas anderes wiederum die *ἰσχύς*, Plut. Timol. 36.

2) *ἰσχνόν*; *συστολή*.

3) Philostrat Apollon. Tyan. 2, 20.

4) Lucian Imagg. 6.

5) Plin. 35, 29.

6) Plut. Demetr. 22; Timol. 36. Daher der *κατατηξίτεχνος* Plin. 34, 42; Pausan. 1, 26, 7; Dion. Halicarn. de vi Demosth. 51. Das Zuviel stört mehr als das Zuwenig, Cic. Orator 73.

7) Zum *σεμνόν* und *δεινόν* trat das *ὑψηλόν*. Der grosse Stil ist das *μεγαλότεχνον*; das Grossartige *μεγαλεῖον*; das Gravitätische *ἀξιωματικόν*. Wie viele Termini aus dem technischen Vocabular der Rhetorik stammen oder doch in ihm wiederkehren, sieht jeder.

in die Kunst eingeführt. Zu alle dem kommt der Begriff der „Vollkommenheit"; berühmten Werken wird das Prädikat des Vollkommenen in der That wiederholt beigelegt.[1])

So ist es nun aber auch der Laie, der gebildete „Idiot" gewesen, der schon damals die Lessingsche Controverse aufwarf, ob auch das Grässliche darstellbar sei. Die Darstellung des Mordes wird kurzweg abgelehnt.[2]) Wenn dagegen die Alkestis Silanion's eines natürlichen Todes stirbt und vor unsren Augen hinschwindet,[3]) so wirkt dies doch ergreifend und erzeugt ein reines Vergnügen. Es ist das Vergnügen am Tragischen. Peinlich berührt hinwiederum ein hingehaltenes Weh ohne Ende. Einem Bilde des siechen und schmerzgepeinigten Philoktet ruft der Betrachter ungeduldig zu: „lass die Pein endlich aufhören"![4]) Dasselbe hätte derselbe Mann auch dem berühmten Laokoon zurufen müssen; und darin liegt eine Verurtheilung. Nur dann wird solches Werk erträglich, wenn Hoffnung sich in den Schmerz mischt, wie wir es vom leidenden Prometheus lesen, dessen

---

1) Der Begriff des Vollkommenen, den in neuerer Zeit Rafael Mengs wieder betonte (s. von Stein a. a. O. S. 379), wird zwar nicht näher erörtert, aber doch vorausgesetzt in solchen Wendungen, wie *consummatum* bei Plin. (öfter), *absolutio* ib. 35, 55, *perfecta omnia* Cic. Brutus 70, *perfectissima ars* Valerius Maximus 8, 11, extern. 3; wogegen Diodor eine absolute Vollkommenheit auch bei den Grössten leugnet, Exc. 26, 1.

2) Bei Plutarch. Dazu stimmt Anthol. Plan. 140 vom Kindermord der Medea: *ζωγράφος εὖ δ' ἔκρυψε φόνου τέλος.* Bei Pseudo-Lucian *Περὶ τοῦ οἴκου* 23 wird ein Gemälde beschrieben, auf dem Aegisth und Clytemnästra ermordet werden; die Beschreibung ist vielleicht Fiktion; denn eine genau entsprechende Darstellung kennen wir nicht; s. Blümner Arch. Studien zu Lucian S. 60 f. Neuere Maler haben sie freilich möglichst schreckhaft zu geben versucht (Friedrich Matthäi in der Dresdener Gallerie).

3) Plutarch De aud. poet. 3; vgl. auch Symposiaca 5, 1, 2. Dass es keine Iokaste Silanion's, sondern eine Alkestis war, habe ich Rhein. Museum 50 S. 173 Note 1 ausgeführt.

4) Anthol. Planud. 111: *ἀλλ' ἀναπαῦσαι ἄνδρα πόνων ἤδη τὸν πολύμοχθον ἔδει.*

Leber der Adler frisst:[1]) Seine Zähne blecken vor Schmerz; seine Lippen stehn offen; doch ist seine Achtsamkeit nur zum Theil auf seine Wunde gerichtet; denn er nimmt zugleich schon den nahenden Herakles wahr, der den Adler tödten wird, und versucht nun voll Hoffnung das Auge aufzureissen. Aber das Auge schliesst sich halb, da ihn die Qual noch bezwungen hält.

So weit das antike Laienurtheil. Nicht durch philosophischen Unterricht, sondern durch die Rednerschule hatte es sich in den Kaiserzeiten verbreitet. Aber die letzte Stufe der Entwicklung steht noch aus, und sie ist die merkwürdigste und für uns wichtigste. Die schöne Kunst war nach siebenhundertjährigem Bestehen um 200 nach Chr. erstorben.[2]) Die Belletristik aber warf sich gerade jetzt mit Begier auf die Gemäldebeschreibung, eine Glanzleistung der schönen Prosa. Das Wort concurrirte jetzt mit der Farbe. Sinnfällig belebte Anschauung ist das Ziel. Dies ist die Leistung der sogenannten Ekphrasis, die wir im Philostrat schon kennen lernten, deren Vertreter sich aber vom 3. bis zum 6. Jahrhundert fortsetzten und überboten.

Während Lucian noch wirkliche Gemälde beschrieb[3]), wonach späterhin Botticelli seine „Verläumdung", Soddoma

---

1) Achilles Tatios III 8. In einer anderen Darstellung wirkte dagegen auch der Prometheus peinigend und beleidigte das Gefühl, Anthol. Plan. 88. Und so mochte denn die Fabel entstehen, dass Parrhasios, um denselben gequälten Prometheus malen zu können, einen Sklaven vor seinen Augen sterben liess; s. Seneca Controv. 10, 34.

2) Ueber das Fehlen guter Maler s. Lucian De mercede conduct. 42: *ἄπορον νῦν εὑρεῖν τινα .... γενναῖον καὶ ἀκριβῆ τὴν τέχνην.*

3) Beiläufig sei hier auf ein Gemälde verwiesen, das bei Pseudo-Lucian De astrol. c. 10 beschrieben wird und das den Orpheus darstellte. Orpheus sitzt musicirend, um ihn her aber stehen unzählige Thiere, darunter ein Mensch, ein Stier, ein Löwe u. s. f.: *ἀμφὶ δέ μιν ζῷα μυρία ἕστηκεν ἐν οἷς καὶ ἄνθρωπος καὶ ταῦρος καὶ λέων καὶ τῶν ἄλλων ἕκαστον.* Solche Bilder sind uns in der That geläufig; aber der Mensch als Zuhörer fehlt stets und passt nicht hierher. Es ist *ἄπρος* statt *ἄνθρωπος* zu schreiben; der Schreiber hat *ἄπρος* mit der Abbreviatur von *ἄνθρωπος* verwechselt.

seine Hochzeit Alexander's in der Farnesina malte, so erwecken die beiden Philostrate dagegen mehr oder weniger den Verdacht, dass sie phantasiren und selbst erfinden. Sie haben wohl entsprechende Bilder gesehen; in ihren Schilderungen aber ergehen sie sich vielfach frei und weit über das Mögliche hinaus.[1]) Man kann also sagen: da die wirkliche Malerei ruht, produciren jetzt die Schriftsteller selbst die Gemälde im Wort. Nicht anders Kallistratos. Wer des Kallistratos Hymnen auf Statuen für die wirkliche Statuenkunde verwenden will, der muss dazu auch z. B. den Choricius benutzen.[2]) Das Lehrreiche ist hier ein anderes. Das eigentliche Kunstschwärmen, es tritt erst jetzt voll intensiv auf; ein orgiastischer Rausch, der Kunstenthusiasmus Winckelmann's, eine wollüstige Freude an dem Wunder der Beseelung des Steins und des Erzes. Da heisst es: das

1) Der jüngere Philostrat bringt geradezu Unmöglichkeiten, wie den Schild des Achill mit allem Detail. Nach dem älteren Philostrat hat Schwind eine Reihe von Gemälden ausgeführt, die sich in Karlsruhe befinden; ich habe sie nicht gesehen. Jedenfalls hat Schwind frei und selbständig componiren müssen. Diesen älteren Philostrat macht allerdings nicht der Umstand verdächtig, dass er Handlungen und Vorgänge giebt statt Figuren und Gesten zu fixiren und dass also bei ihm in ein und demselben Bilde verschiedene Momente neben einander stehen. Hierin folgte Philostrat nur dem grossen Vorbild Homer's, der gleichfalls die stillen Gruppen in Handlung und Bewegung umsetzt (oben S. 9). Unwirklich sind bei Philostrat vor allem nur diejenigen Bilder, die von Stoff überladen sind; dies betrifft z. B. schon jene feuchte Wiese (oben S. 5), so wie das Erotenbild, über das ich in der Deutschen Rundschau Bd. 74 S. 383 Anm. 3 gesprochen habe. So complicirte Compositionen kannte eben die wirkliche Malerei nicht, und Philostrat trug die Züge aus allerlei Schildereien, die er gesehen, zusammen, um etwas reicheres und interessantes Neues zu geben.

2) Zu Choricius vgl. Förster im Jahrbuch IX S. 167 ff.; zu Kallistratos selbst aber P. Wolters in Archäol. Zeitung 43 S. 94. — Wenn solche Männer behaupten, die Bilder selbst gesehen zu haben, so wolle man dazu Folgendes vergleichen: Pseudo-Aristoteles de mundo 6 p. 399 spricht über das Selbstportrait des Phidias; Apulejus de mundo 32 übersetzt die Stelle, fügt aber ein *vidi ipse* hinzu, das in seiner Vorlage gar nicht steht.

Erz ist in wirkliches Fleisch ummodulirt, der Körper schwimmend weich, von Ueppigkeit triefend und zerfliessend in Sehnsucht, süsser Wahnsinn belebt die Gestalt. Ja, die Wangen des Erzbildes röthen sich,[1] sein Auge sprüht Feuer; selbst der Epheukranz in den Haaren ist des Lachens voll! Solch erotische Sprache, solche Trunkenheit der Freude am Abbild war denn doch bisher unerhört. Sie ist im Grunde unwahr, und das wirkliche Sehen hatte man verlernt. Aber sie ist ein Ausdruck der mächtigen Sehnsucht, die all diese Männer ergriffen hat, der Sehnsucht nach der damals für immer verlorenen Kunst.

Dieselbe Schönheitssehnsucht aber ergriff den Philosophen Plotin. Plotin erhob damals den Begriff des Idealschönen in der Kunst, der sich im Laienpublikum längst entwickelt hatte, zu einem festen Schulbegriff in der Philosophie. Ueberschwängliche Liebe zieht ihn zum „Ueberschönen"[2] hin. Der Realismus genügt ihm nicht; denn das Original des Porträtirten ist, weil es lebt, in jedem Fall schöner als das Porträt selbst, das todt ist.[3] Götter und Helden dagegen schafft der Künstler nach einem inneren Schönheitsbilde, nach der Idee. Nur durch das Phantasieschöne wird die Wirklichkeit geschlagen. Auch hieran hat Winckelmann angeknüpft. Bei Winckelmann derselbe Rausch, dieselbe flammende Extase dem Bilde gegenüber, derselbe Begriff vom Idealschönen, dieselbe Sehnsucht nach der verlorenen Herrlichkeit, derselbe künstlerische Liebestrieb. Schiller's Künstler und Götter Griechenlands sind der naive Nachhall dieser Sehnsucht. Das ganze Europa des 18. Jahrhunderts hat Winckelmann damit entzündet. Er erzielte das vornehmlich

---

1) Dasselbe *ἐρύθημα* auf den Wangen der Lemnia des Phidias, bei Himerius Orat. 21, 4. Ist hier wirklich an die *rubigo* zu denken, von der Plinius 34, 140 redet?

2) *ὑπέρκαλον*.

3) Die Freude an der Illusion selbst, die, auch wenn der Gegenstand hässlich ist, eintritt, hat Plotin ganz vergessen, während Plutarch von ihr redet; s. oben S. 27 Anm.

durch seine Statuenbeschreibungen. Der Apoll von Belvedere wurde durch ihn zu einer Macht. Er ist der Neuentdecker, der Erneuerer des antiken Kunsturtheils gewesen. Und so hat — neben Homer — die Plastik der Alten unsrer classischen deutschen Poesie die Richtung und den Stempel gegeben, und unsre besten Deutschen haben diesem Idealismus angehört.

Noch aber stellt sich uns eine unerlässliche weitere Frage. Wo bleibt die Frömmigkeit der Griechen? Wurden jene Statuen denn nicht angebetet? waren sie nicht Cultbilder? Hat nicht die Andacht das Kunsturtheil stark beeinflusst? oder ist die Religiosität durch die Kunst nicht gesteigert worden? Es ist auffallend, dass in allem, was ich bisher vorgetragen, die eigentliche Frömmigkeit nicht zu Worte kommt. Es sei kurz gesagt: Die Kunst hat den alten Götterglauben im Verlauf der Dinge nicht gefördert, sondern wesentlich dazu mitgewirkt, dass er unterging.

Der ältere Cult war ja bilderlos. Dann wurden Steine, dann primitive Holzbilder zum Symbol der Gottheit erhoben, und der Gottesdienst wurde nun ein zwiespältiger. Er konnte sich an das Idol halten, dem man rituell als dem geheiligten Symbol Ehren erwies[1]). Man warf ihm, wenn man es sah, Kusshand zu; das blieb in der That zu allen Zeiten üblich. — Man konnte aber auch an jedem Ort in freier Weise die Hände flehend und dankend zu den Göttern heben, und gewiss blieb dies im alltäglichen Leben das häufigste. Denn auf den Bergen oder im Quell, da hausen die Götter. Der Aberglaube hat sich natürlich an die Idole, und oft grade an die rohsten, geknüpft. Solches Bild thut Heilwunder,[2])

1) Die Götter, heisst es, wissen den Menschen, die die unbeseelten *ἀγάλματα* verehren, Dank; so Plato Leg. 931 A.

2) Wie das des Apoll in Athen, das die Heuschrecken aus dem Land jagt: Pausan. 1, 24, 8. Den Xoana aus Olivenholz wird gute Ernte verdankt: Herodot 5, 82, u. s. f. Andre Bilder wirken dagegen Unheil, vgl. Pausan. 8, 42, 5 ff.; auch 8, 23, 7.

es schwitzt,[1]) rollt mit den Augen, dreht sich auf dem Gestell um; und wenn es nicht thut, was es soll, so wird es in Wuth zerbrochen.[2]) Die wirkliche Frömmigkeit jedoch erhob sich weit hierüber hinaus, und in den Tragödien des Aeschylus und Sophokles, die vom lebendigen Verkehr mit den Göttern erfüllt sind, wird doch nie zu einem Gottesbild gebetet.[3]) An den Stufen des Altars, im Freien, vor dem Königspalast, da ruft der Chor: Erscheinet, o zeiget Euch, Athene und Artemis! Treibt den Ares, den Würger, in's Meer hinaus! Lass, Gott Phöbus, als Retter deine Pfeile fliegen. Stürme auch du, Dionysos, heran.[4]) Als wundervoller Held voll lachenden Lebens tritt Gott Dionys in den Bakchen des Euripides auf die Bühne.[5])

Just damals errichtete nun Phidias seine colossalen Cultbilder in Elfenbein: den Zeus und die Athene. Dass sich durch diese Monstrewerke die Andacht steigerte, erfahren wir durchaus nicht. Vielmehr ist der Zeusdienst in Olympia vor der Zeit des Phidias zweifellos viel einflussreicher gewesen als nach ihm; und die Athener brachten das bekannte Prunkkleid an den Panathenäen augenscheinlich nicht der Athene des Phidias, sondern dem alten Holzbild dar. Es ist merkwürdig: der weltberühmte Zeus des Phidias wird uns überhaupt nicht vor Polybius, nicht vor dem Eindringen

1) Vgl. z. B. Herodot 7, 140; Diodor 17, 10; Cicero Divin. I 74; Augustin Civ. dei III 11.

2) Babrios Fab. 119; vgl. auch Anthol. Planud. 187. Etwas anders die Aesopische Fabel bei Halm N. 2: ein Gottesbilderverkäufer preist hier ein Holzbild mit der Empfehlung an, es bringe Gewinn; auf die Frage, warum er es denn verkaufen wolle, versetzt er: er brauche das Geld sofort, das Holzbild wirke zu langsam.

3) In Aeschylus' Schutzflehenden befinden sich Götterbilder oder Göttersymbole auf dem Altar; die verzweifelnden Danaiden wollen sich an ihnen aufhängen.

4) Aus dem König Oedipus. — Auch die orphischen Hymnen wenden sich nie an ein Gottesbild.

5) In Euripides' Hippolyt v. 67—86 wird zur Artemis gebetet, aber bei der Anrufung ausdrücklich gesagt, dass sie droben im Himmel wohne, und der Held Hippolyt, der ihr einen Kranz weiht, bedauert, dass er ihre Stimme zwar oft gehört, sie aber nie erblickt habe!

der Römer in Griechenland erwähnt.[1]) Auch kein Wunderglaube hat sich an das Bild geknüpft. Nur freilich, als ihn Kaiser Caligula nach Rom schleppen wollte, da soll der Riesenzeus laut aufgelacht haben: die Handwerker erschraken und flohen davon.

Dies war Phidias. Auf ihn folgte der wundervolle Praxiteles. Die Kunst des Phidias zeigte die Götter noch mit Emblemen schwer belastet, in vollständiger, fast noch starrer Ruhe. Praxiteles brachte jetzt in das Cultbild Bewegung. Seine knidische Venus war entkleidet und in dem Augenblick, wie sie in's Bad steigt, dargestellt. Aus dem Dauerbild war ein Momentbild, war ein Genrebild geworden. Das Genre bemächtigte sich der Götter. Bacchus stützt sich fortan trunken auf den Silen, Apoll ruht selig müde aus oder er schreitet voll Bewegung einher und schlägt die Leier. So waren die Tempelgötter nunmehr auf das Naturwahrste vermenschlicht; man sah und fand in ihnen jetzt voll Ueberraschung sich selbst, den Erdenmenschen in künstlerischer Verklärung, und die ästhetische Betrachtung trat naturgemäss an die Stelle des Superstiziösen, die Kunstbewunderung an die Stelle der Anbetung.[2])

---

1) Ich spreche von der uns erhaltenen Litteratur. Uebrigens hatte allerdings aus politischem Anlass schon Ephoros, die Quelle Plutarch's, von ihm geredet; das Geschwätz constatirte damals solche Aeusserlichkeiten, wie, dass der Meister an diesem Zeus das Portrait oder den Namenszug des geliebten Pantarkes angebracht habe, s. Pausanias 5, 11, 3. Dem entspricht das Selbstportrait des Phidias auf dem Schild Athenens. Auch Philochoros kam aus historischem Anlass und gewiss in ganz nüchterner Weise auf den Zeus zu sprechen; s. schol. Aristoph. Fried. 604. Endlich gab der Dichter Kallimachos die Masse des Bildes in jambischen Versen; s. Strabo S. 354. Diese Jamben des Kallimachos aber müssen nach der Art derjenigen gewesen sein, die derselbe Strabo S. 652 für die Masse des Kolosses von Rhodos mittheilt:

τὸν ἐν Ῥόδῳ κολοσσὸν ὀκτάκις δέκα
Χάρης ἐποίει πηχέων ὁ Λίνδιος.

Vgl. anthol. Planud. 82.

2) Eine Verehrung für schöne Götterbilder spricht sich in der Zeit, bevor des Praxiteles Einfluss durchdrang, in Plato's Phaedrus aus

Es ist ganz glaublich, was uns so oft erzählt wird, dass Jünglinge in der Weise Pygmalion's zu solchen schönen Marmorgöttern in Liebe entbrannten.[1] Wer den Südländer kennt, der weiss, wie impressionistisch beeinflussbar seine erotische Phantasie ist.[2] Die Verweltlichung aber ging in alle Kreise. Viele Reisende fuhren nach Thespiae, nur um dort den Eros des Praxiteles zu sehen;[3] und die Insel Knidos hat mit ihrem berühmten Venusbild colossale Geschäfte gemacht. Denn der Fremdenconflux war dort so stark, dass trotz aller kläglichen Verarmung die knidische Gemeinde ihre Finanzen immer noch erträglich gestalten konnte. Das war die Wirkung des einen Gottesbildes.[4] Aber nicht Andacht,

p. 251 A und 252 D, wo der Liebhaber den geliebten Knaben vergöttert *ὡς θεὸν ὄντα* und *οἷον ἄγαλμα*. Hier verbindet sich allerdings mit der Vorstellung der Verehrungswürdigkeit der Gottheit die von der Schönkeit des Abbildes. Minder deutlich Plato Charmides 154 C, wo Charmides blos schön wie eine Bildsäule, *ὥσπερ ἄγαλμα* heisst; hier könnte auch an eine Athletenstatue gedacht sein. Dagegen redet Aristoteles Politik I p. 1254 B nicht von der Schönheit, sondern nur von der imponirenden Grösse der Götterbilder; wären diese lebendig, so würden wir ihnen alle gern als Sklaven dienen, da sie so viel grösser als wir sind.

1) Die Sage vom Pygmalion ist nicht alt. Aber schon der Komiker Alexis in seiner *Γραφή*, und ähnlich nach ihm Philemon, beschrieb, wie ein Jüngling mit einem Marmorwerk sich einschliesst; s. Fragmenta com. ed. Kock II S. 312 und 521. Uebrigens waren nicht nur Venus und Amor solchen Excessen ausgesetzt, sondern Aelian erzählt auch, wie zu der Statue des Glückes am Prytaneion ein Jüngling in Liebe verfällt, sie umarmt und küsst; er will sie dem Rath der Stadt abkaufen, der dies verweigert, schmückt sie dann mit Bändern und Kränzen und erhängt sich an ihr. Man sammelte im Alterthum solche Geschichten; s. Athenäus p. 605 E u. Aelian Var. hist. 9,39, dazu A. Kalkmann im Rhein. Museum 42 S. 492.

2) Ich habe dies an jungen Neapolitanern, die im Museo Borbonico vor den Venusbildern aus Pompeji standen, selbst wahrgenommen.

3) Strabo p. 410.

4) Nikomedes von Bithynien wollte das Bild erwerben und dafür die ganze Staatsschuld der Insel übernehmen. Wenn die Gemeinde diesen Handel ablehnte, so sind eben finanzielle Gründe massgebend gewesen. Dagegen war Sikyon so verschuldet, dass es alle Bilder des Pausias im Ramsch nach Rom verkaufte: Plinus 35, 125.

sondern Neugier und Schaulust trieb die grosse Masse der Reisenden dorthin.[1])

Wie sich Frauen im Tempel benehmen, wird uns einmal sehr hübsch vom Herondas geschildert. Die Frauen kommen zum Gott Asklepios, um ihm einen Hahn zu opfern. Das war aber das Geschäftliche und wird ganz nebenbei abgemacht. Denn sie sind gleich ganz in das Anschauen der Bilder versunken, finden den Knaben mit der Gans sprechend ähnlich, vor einem erzenen Rind erschrecken sie so, dass sie schreien möchten, von den Gottesbildern selbst aber wissen sie nichts zu rühmen, als dass sie eben schön sind, und fügen voll Biederkeit den Wunsch hinzu; „möge der Gott den Künstlern dafür gnädig sein"![2]) Ganz so Properz; er kommt von der Eröffnung des Palatinischen Tempels, und was erzählt er seiner Geliebten? Nur die Kunstgegenstände zählt er ihr auf, die da zu sehn und anzustaunen waren. Kein Wort weiter. Und nicht anders die Adoniazusen Theokrit's; sie äussern beim Feste nur ihr Vergnügen, wie schön und wie lebenswahr Adonis mit Aphroditen aufgestellt sei. Das Beten überlassen sie der Festsängerin.

Massenhaft wurden solche Cultbilder verkauft oder verschleppt und dann in Rom als prunkender Zierrath in den Bädern oder an bevölkerten Plätzen aufgestellt. Das Gefühl der Heiligkeit der Figuren erstarb oder war überhaupt nicht vorhanden,[3]) und wie die Renaissancezeit, ganz so hat schon

---

1) Solche Nachrichten sind selten wie, dass des Skopas Aphrodite und Pothos auf Samothrake sanctissimis caerimoniis coluntur, Plin. 36, 25; dies schien eben auffallend und hervorhebenswerth. Eine Inschrift besagt, dass man den Bacchus des Euphranor in Rom gottesdienstlich verehrte: Bücheler, carm. epigr. 889.

2) Diese Künstler leben also noch. Das giebt einen Synchronismus für die Zeit des Herondas und der Söhne des Praxiteles.

3) Lucian Imagg. 23 unterscheidet daher sorglich zwischen Gott und Gottesbild; ein Mädchen wirft hier dem Manne tadelnd vor, dass er sie mit Göttern vergleicht. Darauf die Entgegnung: nicht mit Göttern habe ich dich verglichen, sondern mit Bildern, die von guten Technitern aus Erz, Stein oder Elfenbein gemacht sind. Was menschlich ist, darf man mit Menschen vergleichen. Ist wirklich Athene das, was Phidias,

die römische Kaiserzeit die Götter als blosse Dekoration verwendet. Die Religion alten Stils ging in der Aesthetik unter. Die Kunst entriss der Religion ihre Götter, um diesen neuen Cultus des Schönen zur Herrschaft zu bringen.[1]) Wenn Statius sich den Hercules des Lysipp auf den Tisch stellt und ausruft: „wahrhaftig, das ist ein Gott“! (*deus, deus!*), so war das kein frommes, sondern ein ästhetisches Urtheil: die Charakteristik des Hercules war eben vollkommen gelungen und man erkannte in ihm den seligen Gottgewordenen, der alle Erdenmühen überwunden hat. Man fragte sich dann, wie solche schlagende Charakterisirung eines unsichtbaren Gottes möglich sei, und pries die Phantasie der genialen Meister, die das Urbild der Himmlischen im Traume oder in der Extase geschaut und dies Traumbild dann so vollkommen nachgeahmt hätten.[2])

---

wirklich Venus das, was Praxiteles aus ihr machte? Ich halte es für *ἄσεμνον*, so etwas anzunehmen: denn die wirklichen Bilder der Götter sind für Menschen unerreichbar. Dieselbe Gesinnung schon bei Cicero rep. 3, 14; legg. 2, 26.

1) Schon vom Dionys I von Syracus erzählte man, dass er dem Aesculap von Epidauros den goldenen Bart abnehmen liess; denn es zieme sich nicht, dass der Sohn bärtig sei, während sein Vater Apoll in allen Tempeln unbärtig stehe: Cic. nat. deor. 3, 83.

2) Der Zeus des Phidias ist Vision und *in mente* geschaut: Cicero Orator 8; ebenso Anthol. Planud. 81, woselbst das *εἰκόνα δείξων* genau so gesagt ist wie bei Lucian Somn. 8 *ἔδειξε τὸν Δία Φειδίας*, wonach weiter das *δείξας* bei Strabo p. 353 zu verstehen ist. Auch Dio Chrysostomos sagt sodann im Olympikos (Rede 12) § 73: was wir nur träumen, offenbarte Phidias' Kunst. Parrhasios sollte ebenso von sich gesagt haben, er male Herakles so, wie er schlummernd ihn geschaut: Plin. 35, 71. Vgl. auch das *ὄναρ* bei Athenäus S. 543 F. Praxiteles dagegen formte den Eros aus seinem innersten Herzen ((*κραδίη*): Anthol. Plan. 204. Der Zustand solches Schaffens ist ein enthusiastischer Liebestrieb: so Suidas unter *Ἰάκωβος ἰατρός*. Sodann aber tritt der Begriff der *φαντασία* dafür ein, die kundiger (*σοφωτέρα*) sei als die blosse Nachahmung; letztere stellt dar, was man sieht, erstere, was man nicht sieht: Philostrat. Apollon. Tyan. 6, 19; entsprechend Philostratus minor in seinem Vorwort. Dies alles sind *visiones*, *imagines rerum absentium*, wie Quintilian sich ausdrückt 12, 10, 6. Der Begriff der schöpferischen Einbildungskraft wurde dann in der neueren Aesthetik

Der Process aber, der sich hier abgespielt hat, hat sich am Ausgang des Mittelalters sehr ähnlich wiederholt. Die Madonna mit dem Kinde, herb und gross und regungslos, wie Cimabue sie malt, war ein Andachtsbild der Kirche gewesen. Die Malerei des Cinquecento kam darüber her, vermenschlichte die feierliche Zeichnung und übergoss sie mit Wahrheit, Liebreiz und natürlicher Bewegung. Die Rafaelischen Madonnen sind so durch ihre Schönheit dem Cultus entfremdet und hängen heut in den Gallerien Europa's zerstreut, eine Augenweide auch für Weltkinder und Laien. Auch der Protestant kann sie lieben und in sein Zimmer hängen, obschon er nicht vor ihnen kniet. So ist das Gottesdienstliche auch hier von der Kunst überwunden und in eine neue Religion, in die Religion des Menschlich-Schönen verwandelt. Und derselbe Winckelmann hat nicht nur die Mustergültigkeit der antiken Marmorwerke, sondern auch die Mustergültigkeit Rafael's verkündet und durchgesetzt.

Nur an dem Zeus des Phidias hat sich im Alterthum die Religiosität als Gottessehnsucht noch einmal zu erbauen und aufzurichten versucht. Den Römer Aemilius Paulus hatte dieses olympische Werk nur deshalb ergriffen, weil er die Schilderung Homer's vom Zeus, der mit seinem Lockenrauschen die Welt erschüttert, überraschend zutreffend ausgedrückt fand;[1]) und einem Römer imponirte überhaupt ein Coloss am meisten. Um das Jahr 100 nach Chr. ist es dagegen der Grieche Dio Chrysostomos, der in ihm voll Andacht alle Eigenschaften des höchsten und gütigsten Gottes wiederfindet. Der höchste Gott, sagt er uns, ist der Friede; er ist Vater, Erlöser und Hüter der Menschen und milde in alle Wege; und siehe, er ist auf Erden erschienen. Denn so milde ist auch der Zeus des Phidias. Der höchste Gott ist aber ferner der König der Welt: so grossartig und so in sich sicher ist auch der

---

durch Addison, besonders aber durch Bodmer und die Schweizer Dichter wieder zur Geltung gebracht; s. von Stein a. a. O. S. 128 ff. und 278.

1) So berichtet Polybius.

Zeus des Phidias; Gott ist Wächter der Gesetze: so feierlich und streng ist auch die Majestät dieses Bildes; und so fort.[1]) Wir zweifeln nicht, dass Dio in das Bild viel mehr Eigenschaften hineinsah, als es in seiner schlichten Grossartigkeit enthielt. Aber der geläuterte Gottesglaube jener Zeiten mit seinem Hange zum Monotheismus suchte dringend nach einer Versinnlichung seines Glaubens und vermeinte sie, wenn auch nirgends sonst, doch in diesem altherrlichen Tempelbilde zu finden.[2])

An die Stelle des Zeus trat dann endlich der Gott der Christenheit. Es ist zum Schluss doch lehrreich anzuführen, wie ein Christ, Basilius der Grosse, den Gott seiner Kirche aufgefasst und dargestellt hat.[3]) Die Welt ist ein Kosmos, d. h. eine kunstgemässe Ordnung; und wie einst Plato, so denkt sich nun auch noch Basilius den Schöpfer dieser Welt als Künstler, als Bildformer, als Demiurgen. Gott, sagt er, schuf die Welt und er sah nicht etwa, dass alles gut, sondern dass alles schön war. *καλὸν* ist auch hier das Wort. Denn die Welt gleicht der Statue mit ihren einzelnen Gliedern, die alle schön sind. Der Laie vermag nun wohl an den Proportionen die Schönheit des Ganzen zu erkennen. Nur der Künstler aber kann, wenn Hand oder Augen oder ein

---

1) Dio im Olympikos § 74 ff. Aehnlich später Himerius Eclog. 32, 10. Auch an Phidias' Athene auf der Akropolis knüpfte späterhin im 5. Jhd. Proklos in Athen eine ähnliche Verehrung. Dagegen nennt uns Athenagoras in der *Πρεσβεία περὶ Χριστιανῶν* c. 17 als angesehene Cultbilder der Verfallszeit den delischen Apoll, die Ephesische Artemis und den Asklepios von Epidauros.

2) Nur auf diese Spätzeit, d. h. auf seine eigene Zeit hat also Bezug, was Quintilian 12, 10, 9 von demselben Zeus sagt: *adiecisse aliquid etiam receptae religioni videtur*, ein Satz, der eben durch Dio illustrirt wird. Im gleichen Sinne dann auch Arrian-Epiktet: „Unglücklich, wer stirbt, ohne ihn gesehen zu haben," und Apollonius von Tyana: „Sei mir gegrüsst, guter Zeus; du bist gut; denn du hast dich in diesem Bilde den Menschen mitgetheilt."

3) Basilius Hexaëmeron IV c. 10.

anderes Glied abgetrennt am Boden liegt, auch die Schönheit dieser getrennten Theile würdigen.[1] Gott ist solch ein Künstler! Wir Menschen sind die Laien!

So knüpfte der grosse Kirchenvater an die Kunstliebe des bekämpften Heidenthums an, zu jener Zeit, als man die Götterbilder selbst schon zerschlug und zertrümmerte. Denn wer erkennt nicht zugleich aus dieser Darlegung, dass man die Theile der zerschlagenen Statuen damals wirklich am Boden liegen sah?[2] Das kämpfende Christenthum hat diese Trümmer nicht zu würdigen vermocht; und erst ein späteres Geschlecht hat gelernt, sich selbst an einem Torso zu begeistern.

Ich bin am Ende. Wie beurtheilen wir heut ein Kunstwerk? Wir dürfen es halten wie die Alten. Es ist schön, wenn sich vor einem edlen Crucifixus das Herz des Gläubigen in Frömmigkeit versenkt. Wir freuen uns, wenn auch der Realismus Triumphe feiert und das Lebenswahre das naive Gemüth frappirt und zum Entzücken hinreisst. Wir folgen demjenigen besonders gern, der uns das *supra verum* begreiflich macht und in Werken grossen Stils an Composition, Contour und Farbenwahl die Schönheitsgründe aufweist, die jenseits des Zufälligen und des Realismus liegen. Aber auch die schlichteste Seele desjenigen wollen wir nicht verachten, der, wenn nun unser Aulasaal mit bunten Bildern geschmückt sein wird und wenn der Castellan ihm dann das Bild der heiligen Elisabeth erklärt, nichts weiter zu sagen weiss als: „So also hat die

---

1) Dies erinnert an den Satz Lucian's, der grosse Künstler brauche nur die Klaue des Löwen zu sehen und reconstruire danach das ganze Thier: Hermot. 54.

2) Allerdings duldete man auch noch in Constantinopel Statuensammlungen wie die im Zeuxippos, die uns Christodoros beschreibt. Aus dieser Beschreibung aber scheint beiläufig hervorzugehen, dass man die nackten Aphroditen damals doch schon ähnlich verhüllte wie es mit der knidischen Venus im Vatican geschehen ist. Denn die eine der Aphroditen bei Christodor hat ein auffälliges Gewandstück um die Hüften (v. 80), die andre aber gar einen unmöglichen *κεστός* (v. 101). Auch den Pseudo-Libanius, der uns Statuen beschreibt, genirt dabei die Nacktheit der Frauenhüften: s. Libanius ed. Reiske Bd. IV S. 1087—1090 (K. Lange im Rhein. Museum 35 S. 128).

Elisabeth ausgesehen! Wie schmerzhaft muss es gewesen sein, als sie geschlagen wurde! und wie sanft und wie engelsgut ist sie doch gewesen“! Ich sage: wir wollen über solche Worte nicht lachen. Denn, wie schon das Alterthum uns zeigt, gehört auch dieser Effekt, das blosse lebendige Erfassen des Gegenstandes und seiner Motive, zu den beabsichtigten Wirkungen des erzählenden Künstlers.